ساقی ارباب ذوق
0305 6406067
PDF Book Company
اُردو فکشن
تنقید
ڈاکٹر وزیر آغا

اُردو فکشن

تنقید

ڈاکٹر وزیر آغا

الحمد پبلی کیشنز®

رانا چیمبرز۔ سیکنڈ فلور۔ (چوک پرانی انارکلی)۔ لیک روڈ۔ لاہور

☎ 37231490 - 37310944

ھماری کتابیں .....

خُوبصورت، معیاری اور

کم قیمت کتابیں

تزئین واہتمام اشاعت

صفدر حسین

alhamd_publication@yahoo.com
www.facebook.com/alhamdpublication

ضابطہ:-

اشاعت	: 2018ء
مطبع	: زاہد بشیر پرنٹرز لاہور
تعداد	: پانچ سو
قیمت	: 400

غلام الثقلین نقوی کی یاد میں

ترتیب

ابتدائیہ

مقالات و مضامین

نظری مباحث

نظری/عملی مباحث

عملی مباحث

پیش لفظ

وزیر آغا نظری تنقید لکھیں یا عملی تنقید وہ ہمیشہ اپنی تحریر میں قاری کو ساتھ لے کے چلتے ہیں اور ہر نکتہ ذہن میں یوں آئینہ کر دیتے ہیں کہ پڑھنے والا عش عش کر اُٹھتا ہے۔ اُنھوں نے یک موضوعی کتابیں اور مختلف مضامین و مقالات کے مجموعے لکھ کر ادبی دُنیا پر ثابت کر دیا کہ اَدق سے اَدق موضوعات بھی آسان اور سادہ زبان میں تحریر کیے جا سکتے ہیں...... ''اُردو شاعری کا مزاج''، ''تخلیقی عمل''، ''معنی اور تناظر''، ''دستک اُس دروازے پر''، ''کلچر کے خدّوخال''، ''غالب کا ذوقِ تماشا''، ''مجید امجد کی داستانِ محبت'' اور کتنی ہی دُوسری کتابیں اُن کی تخلیقی تنقید اور عمدہ نثر پاروں کی شاہد ہیں!

وزیر آغا کی یک موضوعی کتابیں تو ایک طرف' اُنھوں نے مختلف موضوعات (مثلاً شاعری' انشائیہ' تنقید' تحقیق' سفرنامہ وغیرہ) پر جو مقالات و مضامین تحریر کیے' اُن میں بھی اُن کی حیثیت ایک ہمہ جہت نقاد کی ہے کہ وہ کسی نتیجے پر پہنچنے کے لیے دلیل اور نکتہ رسی کا دامن ہاتھ سے کبھی نہیں چھوڑتے۔ وہ محض بیانیہ انداز میں تخلیقات کو سراہنے کے بجائے اُفقی اور عمودی سطحوں کو چھوتے ہیں اور اُن کے اعماق میں اُتر کر تخلیقات کے خدّوخال واضح کر دیتے ہیں۔ فکشن کے نقاد کی حیثیت سے بھی اُنھوں نے نہایت پُر مغز اور خیال انگیز مقالے تحریر کیے ہیں جن میں وہ تخلیق یا تخلیق کار کے فن کا جائزہ لیتے وقت جہاں موضوع' پلاٹ' کردار اور اسلوب پر کھل کر بات کرتے ہیں' وہاں متن کو ضرورت کے مطابق تہذیبی' ثقافتی' زمینی' سیاسی' سماجی اور اساطیری حوالوں سے بھی پرکھتے ہیں۔

زیرِ نظر کتاب ''اُردو فکشن'' اُن کے فنی کمال کی ایک اور درخشاں مثال ہے۔ اِس میں نظری تنقید پر دو مقالے بعنوان ''فکشن کا عقبی دیار'' اور ''کلچر ہیرو کی کہانی'' شامل ہیں۔ پہلے مقالے میں فکشن کا پس منظر بیان کرتے ہوئے اُنھوں نے مصر' بابل' نینوا' یونان' ہندوستان اور بہت سے دُوسرے ممالک کے اساطیری حوالوں کو ناول اور افسانے کے فن پر منطبق کرتے ہوئے ہمیں سوچنے پر مجبور کیا ہے کہ ان اصنافِ ادب کا جنم کب اور کیسے ہوا اور یہ کن حالات میں پروان چڑھیں اور کس کس دَور میں کن کن تبدیلیوں سے ہم کنار ہوئیں؛ نیز زمانوں کے سرد و گرم نے ان پر کیا کیا اَثرات مرتب کیے اور ان کے اِرتقائی عمل میں کون کون سے عوامل نے اِنھیں متاثر کیا اور کیسے کیسے حالات سے نبرد آزما ہوتے ہوئے یہ اصناف آج کے دَور تک پہنچیں اور اَب یہ کیا کیا کمال دِکھا رہی ہیں۔ اِس مقالے کے بین السطور میں فکشن کی تاریخی اہمیت بھی ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ چنانچہ وہ ''فکشن کا عقبی دیار'' کے آخر میں لکھتے ہیں:

> آج کے اِنسان کی طرح' قدیم اِنسان کے سامنے بھی کائنات ایک ''اَسرار'' کی طرح ہمہ وقت موجود تھی اور وہ اِس اَسرار کی کُنہ تک پہنچنے کا متمنی تھا؛ مگر وہ آج کے سائنسی' تجزیاتی اور منطقی رویّے کے بجائے کشفِ ذات

کے تخلیقی عمل سے اِستفادہ کرنے پر زیادہ مائل تھا۔

دُوسرا مقالہ اُساطیری حوالے ہی سے کلچر ہیرو کی کہانی بیان کرتا ہے جس میں قدیم اُدوار کے ''ہیروز'' کے قصے نہایت دِلچسپ اَنداز میں تحریر کیے گئے ہیں: اِن قصے کہانیوں سے ہمیں یہ بات سمجھنے میں مدد ملتی ہے کہ افسانے اَور ناوِل میں یہ کِردار اَشکال بدل بدل کر کس طرح نمودار ہوتے ہیں' اَور وہ کیا کیا صورتیں ہیں جن کے باعث بعض کِردار ہمیں ''ٹائپ'' نظر آتے ہیں اَور بعض اپنی پُرانی وضع تیاگ کر بت نئی پوشاک میں نہایت جان دار اَور اپنے اپنے دَور کی نمائندگی کرتے دِکھائی دیتے ہیں۔ کردار نگاری کے حوالے سے یہ مقالہ خصوصی اَہمیت کا حامل ہے ...... یہ اِقتباس ملاحظہ ہو:

> اِنسان کی حالت عجیب ہے کہ اُسے کبھی تو اُسطوری قوت کی تلاش میں اپنی ذات میں اُترنے کی ضرورت پڑتی ہے' جس کے نتیجے میں فن بالخصوص فکشن کو تحریک ملتی ہے' اَور کبھی منطقی سوچ کی ہمراہی میں اُفق کی بے کنار دُوریوں تک آگے بڑھنا پڑتا ہے۔

اِس کے بعد وزیر آغا نے اپنے پانچ مضامین میں افسانے کے فن' افسانے میں کردار کی پیشکش اَور تجریدی اَور علامتی افسانے کے مسئلے پر ثقافتی حوالے سے بحث کی ہے۔ یہ مضامین ماضی قریب اَور موجودہ دَور کا اِحاطہ کرتے ہیں۔ اُنھوں نے اِن اَدوار کے افسانوں اَور افسانہ نگاروں کے فن کا فرداً فرداً جائزہ نہیں لیا' اِس کے بجائے فکشن کے فنی لوازمات (مثلاً پلاٹ' کِردار' واقعہ' منظر نگاری وغیرہ) کا مجموعی تاثر بیان کیا ہے اَور یونس جاوید سے لے کر سجاد حیدر یلدرم تک قریباً ہر لکھنے والے کے افسانوں اَور کرداروں پر بات کی ہے جس سے اِن مضامین میں تنقید کے دونوں ذائقے شامل ہوگئے ہیں؛ مثلاً:

> جس طرح بیج کے سخت چھلکے کے اَندر اُس کا مغز اَور مغز کے اَندر رُوئیدگی کا سارا جوہر موجود ہے' بالکل اُسی طرح فرد کی ذات میں وہ لازوال قوت موجود ہے جس کے متحرک ہونے پر خود فرد اَور اُس کی وساطت سے پورے معاشرے کی قلبِ ماہیت ہو جاتی ہے۔ تجریدی افسانہ نگاری کی روش ایک عارضی رَو تھی جو ۱۹۷۰ء تک پہنچتے پہنچتے تقریباً ختم ہوگئی مگر علامتی افسانہ ختم نہ ہوا۔ افسانے میں ''کہانی'' کا عُنصر کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہنا چاہیے۔ تاہم افسانہ جب تک کہانی کی واقعاتی سطح سے اُوپر نہیں اُٹھے گا' وہ افسانہ نہیں بن پائے گا۔ تقسیم کے بعد افسانہ نگار نے نسبتاً وسیع پس منظر کا اہتمام کیا ہے اَور کردار کو بہت سے نفسیاتی اَور سماجی عوامل کی مدد سے اُبھارا ہے۔

کتاب کے تیسرے حصے میں وزیر آغا نے چند فکشن نگاروں کے فن کا مطالعہ کیا ہے۔ اِن تحریروں میں وہ مذکورہ مصنفین کی فکر' اُن کے اسلوب' زبان و بیان' کرداروں اَور پلاٹ میں موجود تہوں سے ہمیں رُوشناس کراتے ہیں۔ عملی تنقید کرتے ہوئے نظری تنقید کے حوالے سے بھی اَہم جملوں میں اُن کا فن اپنے درجۂ عروج پر نظر آتا ہے۔ ''سرشار کی تہذیب'' میں اُنھوں نے رتن ناتھ سرشار کی معرکہ آرا کتاب ''فسانۂ آزاد'' کا مطالعہ پیش کیا ہے اَور اُس زمانے کے لکھنؤ کی تصویر کشی اِتنی مہارت سے کی ہے کہ قاری بذاتِ خود اَپنے آپ کو اُس ماحول میں چلتا پھرتا محسوس کرتا ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ وہ اُس دَور کے ایک بڑے نثار رجب علی بیگ سرور سے بھی سرشار کا تقابلی مطالعہ کرتے چلے گئے ہیں۔ اُنھوں نے اِس ناوِل کے

دو بڑے کرداروں آزاد اور خوجی کا تجزیاتی جائزہ لینے میں بھی کمال مہارت سے کام لیا ہے:

> سرشار کے ہاں دو دُنیاؤں کا سنگم بار بار نمودار ہوا ہے۔ نہ صرف یہ کہ انھوں نے ایک ایسے معاشرے کی عکاسی کی جو بجائے خود دو زمانوں کی گنگا جمنی کیفیات کا مرقع تھا' بلکہ انھوں نے اپنی شخصیت کے دو رُخوں کو بھی آزاد اور خوجی کے دو متضاد کرداروں کی صورت میں پیش کیا۔ لکھنوی تہذیب دراصل مزاجاً ایک ارضی تہذیب تھی جس میں جسم کی تسکین کا معاملہ ایک فلسفۂ حیات کی صورت اختیار کر گیا تھا۔

اِس حصے کے دُوسرے مضمون ''شمس آغا کے افسانے'' میں وزیر آغا نے ہمیں ایک ایسے فکشن نگار سے متعارف کرایا ہے جس کے افسانوں کی تعداد بہت کم مگر معیار نہایت بلند ہے' اور جو بہت کم عمری میں رُوپوش ہو گیا اور آج تک جس کا کوئی سراغ نہیں مل سکا۔ افسوس کی بات یہ ہے کہ ''اُردو افسانے کے اچھے نقادوں نے بھی اِس افسانہ نگار کی تخلیقات کا جائزہ نہیں لیا' حالانکہ اِس کی تحریریں زمانے بھر کی تلخیوں کے ساتھ ساتھ فطرت سے اتھاہ محبت کی داستاں بھی لیے ہوئے ہیں اور اِس نے اسلوب' کردار نگاری اور پلاٹ کی تشکیل میں فن کاری کے اعلیٰ نمونے پیش کیے۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

> شمس آغا کی زندگی کا مطالعہ کرنے سے اِس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ اَدب کی طرف اُس کا میلان محض شوقیہ یا حصولِ شہرت کے لیے نہیں تھا' وہ صرف اِس لیے لکھتا تھا کہ اپنی زندگی کے کربناک واقعات سے پیدا ہونے والے شدید جذباتی تناؤ کو آسودہ کر کے چند ہموار سانسیں لے سکے۔ وہ مظاہرِ فطرت سے رُوحانی ملاپ کی ساعتوں میں بھی اپنے ماحول کو فراموش نہیں کرتا۔

''رحمان مذنب اور منٹو'' میں وزیر آغا نے اِن دونوں فن کاروں کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے اور وہ اِس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ہر چند منٹو کے افسانے زیادہ مشہور ہوئے؛ تاہم ''رحمان مذنب' سعادت حسن منٹو سے کسی طرح بھی پیچھے نہیں تھے اور کئی پہلو تو ایسے ہیں جن کی عکاسی میں رحمان مذنب نے نسبتاً زیادہ توانائی' وسعت اور گہرائی کا ثبوت دیا ہے۔'' وزیر آغا کے مطابق منٹو محض طوائف کے کردار تک محدود رہے ہیں اور انھوں نے اُس پس منظر کو پیش نہیں کیا جو طوائف کے ماحول پر روشنی ڈالتا ہے' جبکہ رحمان مذنب نے طوائف کے اِردگرد پھیلی ہر واردات کو اپنی گرفت میں لیا ہے اور وہ طوائف کے ماحول کی جزئیات نگاری میں بھی پوری طرح کامیاب ہوئے ہیں' اور یوں اُنھوں نے اپنے فن پاروں میں ایک ایسی ڈرامائی کیفیت پیدا کی ہے جو قاری کو محض طوائف کی ذات اور زندگی تک محدود نہیں رکھتی اور بازارِ حُسن کو ایک کردار کی حیثیت عطا کرتے ہوئے اُس تصویر کو مکمل کر دیتی ہے جس کا مرکز بے شک طوائف ہے لیکن ''غنڈے' نَوسر باز' کبابیے' جواری' ہیجڑے' ملنگ' تانگے والے' قلندر' جیب کترے' تماش بین' سپاہی اور بے شمار دُوسرے لوگ بھی اپنی اپنی جگہ اہم ہیں اور اِن سب کے اِکٹھا ہوتے ہی تصویر مکمل ہو جاتی ہے۔'' اپنے اِس دعوے کے ثبوت میں وہ رحمان مذنب کے ایک افسانے ''بالی'' میں سے یہ ٹکڑا پیش کرتے ہیں:

> باتوں باتوں میں وقت ٹلنے لگا۔ گرمی بڑھتی ہی چلی گئی' بھٹی ہی تو سلگ اُٹھی ہو جیسے...... ایک چوبارے میں سے کسی نے کہا: آج تو لوہاروں کا دن ہے!...... دُور سے کوئی بولا: باقیوں کی نانی تو نہیں مر گئی!...... اِس پر دونوں چوباروں میں بات بڑھی اور وُہ اپنی اپنی یار کی شہ پاکر دلیر ہو گئے۔ پہلی کھڑکی

والے نے سوڈے کی بند گولی والی بوتل کھینچ ماری۔ جالے لوہار کی یار اُلٹ کر پیچھے جا پڑی۔ جالا بجلی کی سی تیزی سے نیچے آیا اور بند پیلے کواڑ پر ڈبل اینٹیں مارنے لگا۔ کواڑ نہ کھُلا تو اُس نے پورے زور سے ڈبل اینٹ اُٹھا کر کھڑکی پر ماری جو شیشہ توڑ کر اندر چلی گئی ایک چیخ اُٹھی۔ آس پاس کے چوبارے اور بیٹھکیں سناٹے میں آگئیں۔ گلی میں حیرت اور خوف کی لہر دوڑ گئی...... پھوجا کاٹی مار نہانا چھوڑ کر منڈیر پر بیٹھ رہا۔ بالی نے کہنی ٹیک کر ایک ہاتھ پر ٹھوڑی رکھی اور اُبھرتی ہوئی چیخیں سننے لگی...... اُس روز جالے نے دوؔ خون کیے۔ اُس کی اپنی بھی ایک آنکھ ضائع ہوئی۔

"عصمت چغتائی کے نسوانی کردار" اور "منٹو کے افسانوں میں عورت" اِس حصے کے دوؔ ایسے مقالے ہیں جن کی تشکیل میں وزیر آغا نے بعض جگہوں پر ساختیاتی تھیوری سے بھی کام لیا ہے جس کے باعث اُن کی عملی تنقید میں نظری تنقید کی جھلکیاں مزید نمایاں ہو گئی ہیں ...... یُوں وہ قاری کو فکشن کی عمودی اور اُفقی ہر دوؔ سطحوں سے متعارف کراتے ہیں اور اُسے فن پارے کے اعماق میں اُترنے کی ترغیب بھی دیتے ہیں جس سے فکشن کا طالب علم متن کی زیریں لہروں سے بھی لطف اندوز ہوتا ہے۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ساختیات کے مطابق فرد رشتوں کی ایک ایسی اکائی ہے جو بحرانی صورت حال میں اندر سے خالی ہو جاتی ہے یعنی اُس کے اندر ایک ایسی Space اُبھر آتی ہے جس میں واقعات اور قوتیں جمع ہونے لگتی ہیں اور ایک طرح کی مہابھارت کا آغاز ہو جاتا ہے اور کردار کے نقوش واضح ہونے لگتے ہیں۔

اوّل الذکر مقالے میں وزیر آغا نے جہاں عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کو "باغی عورت" کے رُوپ میں دیکھا ہے (جو مرد کی عائد کردہ اخلاقیات کا منہ چڑانے پر پُوری طرح مستعد تھی) وہاں ہر کردار کی نوعیت کے پیشِ نظر اُس میں موجود اُن صفات کو بھی سطح پر لانے کی کوشش کی ہے جس سے کردار کی انفرادیت قائم ہو جاتی ہے: دُوسرے اُنھوں نے ثابت کیا ہے کہ مصنفہ کے تشکیل کردہ کردار "پروٹو ٹائپ" کی حدود سے نکل کر "کردار" کی شکل اختیار کر گئے ہیں۔ مقالے میں ہمیں "پروٹو ٹائپ" اور "کردار" کی نوعیت کے بارے میں جانکاری ملتی ہے۔ اُنھوں نے انسانی پنجر کو پروٹو ٹائپ سے تشبیہ دیتے ہوئے کہا ہے کہ ہر پنجر دُوسرے جسم سے مختلف ہوتا ہے اور زمانے کے واقعات و سانحات کی چھُوٹ پڑنے سے ہر پروٹو ٹائپ ایک کردار کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اِس ضمن میں اُن کے الفاظ یہ ہیں:

> افسانے میں اُبھرنے والے کردار کا معاملہ یہ ہے کہ ہر چند وُہ بھی پروٹو ٹائپ کی اَساس ہی پر اُستوار ہوتا ہے؛ تاہم وہ اپنے اندر کی اُس نفسیاتی تقلیب کے باعث جو اکثر و بیشتر باہر کے واقعات اور سانحات سے وجود میں آتی ہے ایک ایسی منفرد ہستی کے طور پر اُبھر آتا ہے جو اپنی ٹائپ کے دُوسرے افراد سے بالکل مختلف ہوتی ہے اور اپنی انفرادیت کے باعث کردار متصور ہونے لگتی ہے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کا بھی یہی حال ہے۔

سب جانتے ہیں کہ قدیم کہانیوں میں اَسمائے صفت والے کرداروں (مثلاً ہیرو اور وِلن) کی تشکیل سے قاری میں محبت اور نفرت کے جذبات پیدا کیے جاتے تھے۔ وزیر آغا کے مطابق جدید افسانے میں کرداروں کے ساتھ اَسمائے صفت منسلک نہیں کیے جاتے جس سے اُن میں کسی قسم کی لچک باقی نہیں رہتی

اُور وُہ پگھلی ہوئی حالت میں نظر آتے ہیں۔ اُن کے الفاظ میں:

> جدید افسانے کے کردار کی صفات اُن کی پیشانیوں پر Labels کی صورت میں چسپاں نہیں ہیں...... یہ صفات ایک بیج کی طرح پھوٹتی اُور برگ وبار لاتی نظر آتی ہیں۔عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کردار اس جدید رویے ہی کے غماز ہیں۔

اپنے اِس دعوے کے ثبوت میں وزیر آغا نے عصمت چغتائی کے چیدہ کرداروں کا تجزیہ بھی پیش کیا ہے جس سے اِس مقالے کی قدر و قیمت میں اِضافہ ہوگیا ہے۔

ثانی الذکر مقالے ''منٹو کے افسانوں میں عورت'' میں وزیر آغا کا مؤقف یہ ہے کہ عصمت چغتائی کی طرح منٹو بھی عورت کے باغی رُوپ میں دِلچسپی رکھتا تھا لیکن منٹو کے قابلِ ذِکر افسانوں میں یہ بغاوت محض بالائی سطح پر ہے اُور اُس کے اَندرون میں وُہی بے دست و پا عورت دِکھائی دیتی ہے ''جسے اِنجن نے دھکّا دے کر پٹڑی پر اکیلا چھوڑ دیا تھا۔''

وزیر آغا کے مطابق منٹو کے بیشتر افسانوں کا موضوع عورت ہے مگر اُن کے فن میں ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' اُور ''نیا قانون'' ایسے وسیع تناظر کے افسانے بھی ملتے ہیں۔ عورت کے موضوع پر لکھے گئے افسانوں میں اُنھوں نے اوّل درجے کی تخلیقات صرف چند ایک بتائی ہیں اُور وُہ عورت کے خدّوخال دریافت کرنے کے لیے اِنھیں چند افسانوں کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ منٹو کی عورت کے پسِ پُشت اُنھوں نے ایک خاص عورت کو موجود پاتے ہوئے اُسی کے پروٹو ٹائپ کے مطالعے کو نتیجہ خیز قرار دیا ہے۔ مثلاً:

> افسانہ ''بچنی'' کی بچنی، ''بھنگن'' کی بھنگن، ''سَودا بیچنے والی'' کی سلمٰی، ''عشقیہ کہانی'' کی عذرا، ''بدصورتی'' کی حامدہ وغیرہ نام، صورت اُور مزاج کے اِعتبار سے متنوّع اُوصاف کی حامل عورتیں ہیں مگر اِن سب میں عورت کا وُہ پروٹو ٹائپ (Proto Type) ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہے جو منٹو کو عزیز تھا۔

وزیر آغا منٹو کے افسانوں میں عورت کے ساختیے کو عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کے ساختیے سے بالکل مختلف قرار دیتے ہیں کیونکہ ''عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کردار اَندر اُور باہر سے باغی ہیں جو مرد سماج میں ایک متوازی ریاست بنانے کی کوشش میں ہیں جبکہ منٹو کے نسوانی کردار پُرانی ہندوستانی عورت کے ساختیے کے مطابق ڈھل جانے کے آرزو مَند ہیں۔'' چنانچہ منٹو کے نسوانی کردار مصنف کی شعوری کوشش کے باوجود اَپنے اصل کی طرف مُڑتے دِکھائی دیتے ہیں یعنی اخلاقیات سے بغاوت کرنے کے بجائے خود مصنف سے بغاوت کے مرتکب ہوتے ہیں۔ منٹو کے افسانوں کی بالائی سطح اُور گہری ساخت پر بات کرتے ہوئے وزیر آغا نے اُن کے افسانے ''جانکی'' کی مثال دیتے ہوئے لکھا ہے:

> وہ دِکھانا یہ چاہتا ہے کہ مرد کی دُنیا نے، جو تمام ذرائع پر قابض ہے، عورت کو بھی ایک جنس یعنی Commodity کی صورت دے رکھی ہے اُور اِسی لیے عورتوں کی وہ ''منڈی'' وجود میں آئی جہاں عورت خریدی اُور بیچی جاسکتی ہے۔ ظاہری ساخت جو منٹو کے بھی پیشِ نظر تھی، قاری کو پہلی ہی قرأت میں نظر آجاتی ہے مگر گہری ساخت نظر آنے والی ساخت کی نفی کرتی چلی گئی ہے...... جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھا ہے، اُس کا متن اپنے

آپ کو Deconstruct بھی کرتا چلا گیا ہے۔ اِس کی ایک مثال منٹو کا افسانہ 'جانکی' ہے جس کی مرکزی شخصیت جانکی عام گھریلو زندگی بسر کرنے کے بجائے فلمی لائن اختیار کر کے خود کمانا چاہتی ہے۔

جانکی کا دُوسرا رُوپ وزیر آغا نے زینت میں دیکھا ہے جو منٹو کے افسانے ''بابو گوپی ناتھ'' کا پروٹو ٹائپ ہے۔ جانکی کا عزیز اُسے فلم سٹار بنانا چاہتا ہے اور بابو گوپی ناتھ زینت کو کسی کے بندھن میں باندھنا چاہتا ہے مگر وہ خود دونوں اِن عورتوں کو اپنانے سے احتراز کرتے ہیں۔ ''اِس اعتبار سے دونوں کی حیثیت اُس انجن کی سی ہے جس نے گاڑی کو دھکّا دے دیا ہے۔''

اِس کے ساتھ ہی وزیر آغا ''ٹھنڈا گوشت'' کی کلونت کور کی جنسی فعالیت کو مستثنیات میں شمار کرتے ہوئے اُس کی بیباکی اور پیشہ ورانہ گفتگو کو طوائف ہی کا مخصوص کردار قرار دیتے ہیں جس کا ایشر سنگھ پر بلا شرکتِ غیرے قابض رہنے کا انداز اُن کی نظر میں پتی پُوجا ہی کی مثال ہے؛ نیز اُنھوں نے کلونت کور کے بجائے اُس بے چہرہ سُندر لڑکی کو اِس افسانے کی مرکزی شخصیت کہا ہے جو ٹھنڈے گوشت میں تبدیل ہو کر خود اپنے اُوپر تشدّد کرنے والے کو نفسیاتی سطح پر ٹھنڈا گوشت بنا دیتی ہے۔ چنانچہ وزیر آغا اِس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

> افسانے کا مجموعی تاثر کلونت کور کے جنسی اشتعال یا مردانہ تشدّد سے نہیں سُندر لڑکی کی مظلومیت سے عبارت ہے۔ مختصر یہ کہ اِس افسانے میں بھی جو اُس کی عام روش سے ہٹا ہوا افسانہ ہے، منٹو نے عورت کی مظلومیت ہی کو موضوع بنایا ہے۔

اِس کے بعد وزیر آغا، منٹو کے چند ایسے افسانوں کا ذکر کرتے ہیں جن میں انسانی جانوں کو ختم کرنے کا رُجحان ملتا ہے مگر نتیجۂ پروٹو ٹائپ میں وُہی ہزاروں سال پُرانی مرد کے تشدّد کا شکار پتی پوجا والی مثالی عورت موجود ہے۔ ''ٹھنڈا گوشت'' میں کلونت کور نے ایشر سنگھ کو مار دیا تھا؛ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' میں شاہینہ نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیتی ہے؛ ایشر سنگھ سُندر لڑکی کو تشدّد کا نشانہ بنا کر ختم کر دیتا ہے؛ اور اِسی طرح ''کھول دو'' میں بھی خون میں لت پت ایک لڑکی مردوں کے جنسی تشدّد کا نشانہ بنتی ہے؛ نیز ''قیمے کے بجائے بوٹیاں'' میں عورت کے حصے بخروں کو دیگچوں میں پکانے کا اہتمام کیا جاتا ہے؛ پھر ''بڑھے کلمہ'' کی رکما بائی ہے جو گردھاری کے قتل کا اِرتکاب کرتی ہے؛ اور ''دھواں'' میں مسعود، بہن کے کولھے دباتے ہوئے ذبح شدہ بکرے کا تصوّر کرتا ہے جبکہ ''موزیل'' میں ترلوچن کو موزیل کے ہونٹوں کی لپ سٹک میں باسی گوشت نظر آتا ہے ...... اِس پُوری صورتِ حال پر تبصرہ کرتے ہوئے وزیر آغا سوال کرتے ہیں:

> یوں لگتا ہے جیسے منٹو، طبعی موت کے بجائے خاک و خون کی ہولی کا منظر پیش کرنے کا متمنی ہے، مگر کیوں ...... کیا یہ فلمی دُنیا کا اثر ہے یا اِس میں کوئی نفسیاتی پیچ ہے جو خود افسانہ نگار کے ہاں ایذا رسانی کے جذبے کا مظہر ہے!

وزیر آغا کے مطابق افسانہ ''موزیل'' میں ایک لااُبالی جنسی طور پر آزاد عورت، مرد کے مقابلے میں ایک متوازی قوّت کی حیثیت میں اُبھری ہے جو اپنے محبوب کے لیے بڑی سے بڑی قربانی سے بھی دریغ نہیں کرتی؛ مگر موضوع کے اعتبار سے اِس افسانے کا پلاٹ چارلس ڈکنس کے ناول ''اے ٹیل آف ٹو سٹیز'' کی طرح ہے...... وزیر آغا کے مقالے میں دونوں کہانیوں کی تفصیل موجود ہے۔ تاہم موزیل کے حوالے سے اُن کا بیان ہے کہ:

منٹو نے یہاں بھی آزادمنش نسوانی کردار کے اندر وہی پتی پوجا والی عورت دکھائی ہے جو اپنے مرد کی خاطر "سوکن" تک کے وجود کو برداشت کر لیتی ہے۔

وزیر آغا نے "ہتک" کو منٹو کا بہترین افسانہ قرار دیا ہے، جس کی بے نام اور بے چہرہ سوگندھی زینت اور جانکی کے برعکس عورت کی خرید و فروخت کے بازار میں زندگی بسر کرتی ہے؛ مگر اس کے اندر کی عورت زندہ ہے اور وہ مادھو کو محبت کے علاوہ کچھ رقم دینے سے بھی دریغ نہیں کرتی جبکہ باقی دنیا کے سامنے وہ محض ایک "دستِ طلب" ہے؛ لیکن جب اس کی ہتک ہوتی ہے تو اس کے اندر کی عورت بیدار ہو جاتی ہے اور وہ "کالی" کا روپ دھار لیتی ہے۔ اِس انتقامی جذبے میں اس کا خارش زدہ کتا بھی اس کا ساتھ دیتا ہے اور وہ خود بھونک بھونک کر اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے، مادھو کو بے عزت کرتی ہے اور اس کے چلے جانے کے بعد اندر سے خالی ہو جاتی ہے۔ اِس بحرانی صورتِ حال پر وزیر آغا یوں تبصرہ کرتے ہیں:

> اس کے اندر سے عورت کا آخری اور سب سے حسین چہرہ برآمد ہوتا ہے یعنی "ماتا"..... اور وہ اسے اپنے قریب ترین ذی روح پر خرچ کر دیتی ہے۔ قریب ترین ذی روح اس کا خارش زدہ کتا ہے جسے وہ گود میں اٹھا لیتی ہے اور پھر چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں یوں لٹا لیتی ہے جیسے وہ اس کا اپنا بچہ ہو۔ یوں وہ اپنے عورت ہونے کا اِثبات کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

منٹو کے دیگر بہت سے نسوانی کرداروں کے اندر بھی وزیر آغا نے عورت کو کبھی ماتا، کبھی پجارن اور کبھی ستی ساوتری کے روپ میں دیکھا ہے۔ مثلاً بگی اپنی بیٹی کے مستقبل کے لیے "زبان چلانے" کا معاوضہ وصول کرتی ہے، گویا وہ مجسّم ماتا ہے جو اپنے خاوند کے مظالم کا شکار رہی ہے۔ شاردا طوائف سے بیوی بنتی ہے تو اسے Male Chauvinism کا شکار ہونا پڑتا ہے۔ "مس مالہ"، "جاؤ حنیف جاؤ!" اور "ممی" نام کے افسانے بھی وزیر آغا کے مطابق اِسی موضوع کو سمیٹتے ہیں۔

وزیر آغا کے نزدیک عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں میں 'یک زمانی یعنی Synchronic رویّہ کارفرما ہے یعنی خارجی اور داخلی دونوں سطحیں ہموار دکھائی دیتی ہیں جبکہ منٹو کے بیشتر نسوانی کردار دوہری ساخت یعنی دو زمانی (Diachronic) رویّے کی اساس پر استوار ہیں جن میں خارجی سطح، داخلی سطح سے مختلف ہے۔ گویا:

> منٹو کے نسوانی کردار نظر آنے والی اپنی بالائی سطح کو خود ہی منہدم کر دیتے ہیں اور یوں ایک سطح کے عقب سے ویسی ہی ایک نئی سطح کو نہیں ابھارتے...... وہ ایک قطعاً مختلف وضع اور انداز کے کردار بن جاتے ہیں۔

وزیر آغا آخری رائے دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ "منٹو کے بیشتر نسوانی کردار طوائف کے سراپا میں چھپی بیٹھی عورت کی جھلک دکھاتے ہیں" مگر اس نے جنسی سطح سے بغاوت نہ کرنے والے متعدد ایسے کردار بھی تخلیق کیے ہیں جو مرد کے متشدد رجحان کے تابع ہیں؛ تاہم اِن سب کے اندر سے بالآخر:

> وہی ستی ساوتری معصوم، مظلوم، ماتا کی خوشبو میں تربتر، پتی پوجا کرنے والی ناری برآمد ہو جاتی ہے، جو آزادمنش، باغی اور کر گزرنے والی اس عورت کی ضد ہے، جسے منٹو اپنے افسانوں میں ہائی لائٹ

(highlight) کرنا چاہتا تھا۔

اِس کے بعد وزیر آغا نے جوگندر پال کے افسانے ''مہاجر'' اور ناول ''نادید'' پر مضامین پیش کیے ہیں۔ وزیر آغا جوگندر پال کو ایک ماہر افسانہ نگار اِس لیے قرار دیتے ہیں کہ وہ نہ صرف بالائی ساخت بلکہ گہری ساخت سے بھی کہانی کو انوکھا بنانے کا فن جانتے ہیں اور بہت کم افسانہ نگار گہری تکنیک سے کام لیتے ہیں کیونکہ اکثریت کے نزدیک زیادہ تر بالائی سطح ہی افسانے کو درجۂ کمال تک پہنچاتی ہے۔ وزیر آغا کے مطابق ''مہاجر'' کی وُہ ساخت بھی اہم تبدیلیوں سے ہم کنار ہوئی ہے، جو Proto-Story کی حیثیت میں رُومانی افسانوں کا جُزوِ خاص رہی ہے۔ لہٰذا وُہ متن کی تہہ میں اُترنے کے بعد یہ نتیجہ اَخذ کرتے ہیں:

> مروّجہ مثلث (مرد/عورت رسماج یا رقیب) کی حامل کہانی کے اندر خود عورت (یعنی گوہرِ مقصود) کو رُکاوٹ قرار دینے سے کہانی کی بالائی ساخت میں ایک طرح کا شگاف یا rupture پیدا ہوا ہے، جس نے بالائی ساخت کی بیئنویت کو توڑا ہے اور افسانہ نگار کو یہ موقع عطا کیا ہے کہ وُہ اِس شگاف میں اُتر کر کہانی کی ''گہری ساخت'' سے نہ صرف متعارف ہو بلکہ اِس میں تغیرات یا variations بھی لا سکے۔

ناوِل ''نادید'' کی کہانی ایک ایسے کنبے کے گرد گھومتی ہے جس کے تمام اَفراد آنکھوں سے محروم ہیں؛ مگر اِس ایک رنگ میں سَو رنگ موجود ہیں؛ ہر فکری عنصر نہ تو پیش پا اُفتادہ ہے اور نہ ہی اُسے اِکتساب کیا گیا ہے۔ وزیر آغا کے مطابق ہماری پانچوں حسّیات (سامعہ، ذائقہ، شامّہ، باصرہ اور لامسہ) باہر کی دُنیا کو ٹٹول کر اُس سے آشنا ہوتی ہیں؛ مگر اُن میں سے کوئی ایک حس گم ہو جائے تو باقی حسیات زیادہ توانا ہو جاتی ہیں۔ باصرہ کو وُہ چالاکی، دُہری شخصیت اور بزدلی کی مثال قرار دیتے ہیں جبکہ دیگر حسّیات شخصیت میں معصومیت اور پاکیزگی کی علامت ہیں اور ماحول کو اِجتماعی رُوپ میں دیکھتی ہیں۔ ''جوگندر پال اُن چند ادیبوں میں سے ہیں جن کی تحریروں میں سوچ کا عنصر روشنی کی درخشندہ گزرگاہوں کی طرح صاف نظر آتا ہے۔'' لہٰذا ''نادید'' میں وزیر آغا کئی معنوی سطحیں دیکھتے ہیں:

> اہم ترین سطح عوام اور عوامی لیڈر کے فرق کو نشان زد کرتی ہے۔ عوام بظاہر اندھے لوگ ہیں ...... معصوم، بے ریا، سیدھی سڑک پر چلنے والے مگر باطن ضمیر کی روشنی سے مالا مال؛ جبکہ عوامی لیڈر (مستثنیات سے قطع نظر) اندھوں کو فریب دینے میں کوئی کسر اُٹھا نہیں رکھتے: لہٰذا اِنسانی سطح پر اُنھیں اندھا ہی قرار دینا ہوگا۔ یوں دیکھیں تو ایک سیاسی ناول نہ ہوتے ہوئے بھی ''نادید'' سیاست کو ایک ایسے نئے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ اُس کے سارے داغ دھبے عریاں ہو کر سامنے آگئے ہیں۔

اگلے دو مضامین غلام الثقلین نقوی کے فن کا اِحاطہ کرتے ہیں۔ ''غلام الثقلین نقوی کے افسانے'' میں وزیر آغا نے مصنف کو ایک ایسے خرقہ پوش کی حیثیت میں دیکھا ہے جنھیں شخصیت سازی کے عمل اور خوشہ چینی کی روش سے کوئی سروکار نہیں۔ اُنھوں نے مٹی کی خوشبو، موسم کے مزاج اور دھرتی پر پڑنے والے بادل کے سایے کو غلام الثقلین نقوی کا بنیادی موضوع قرار دیا ہے، جس میں وُہ دیہات کو ایک کُل کے طور پر پیش کرتے ہیں جہاں خوشوں کے پکنے پر کسان کی آنکھیں خوشی سے لبریز ہو جاتی ہیں اور کڑکتے بادل کی آواز سن کر ہالی کے دِل میں خوف پیدا ہو جاتا ہے۔ وزیر آغا کے مطابق نقوی صاحب محض دیہات نگار نہیں؛ اُنھوں نے شہری ماحول کی

عکاسی بھی بڑے خوبصورت انداز میں کی ہے۔ اُن کی کردار نگاری پر بات کرتے ہوئے وُہ لکھتے ہیں کہ:

اُنھوں نے دیہات کے کرداروں کو بڑی نفاست' خلوص اَور جذبے کے ساتھ پیش کیا ہے مگر کم لوگوں کو اِس بات کا احساس ہے کہ اُنھوں نے اِن کرداروں کے عقب میں موجود بنیادی کرداروں مثلاً ہَل' درانتی' کدال' پانی' ہَوا' بَیل اَور مٹی وغیرہ کو اَپنا موضوع بنایا ہے۔ غلام الثقلین نقوی کے کردار شہری ہوں یا دیہاتی، اپنی کرداریت' اپنے غیر معمولی پَن کو سوادِ اعظم کے جزنک مزاج پر اُستوار کرتے ہیں اَور یہی وجہ ہے کہ اجنبی نظر نہیں آتے۔

''ایک گاؤں کی کہانی'' میں وزیر آغا نے غلام الثقلین نقوی کے ناوِل 'میرا گاؤں' پر اِظہارِ خیال کرتے ہوئے' فنی اعتبار سے اِسے اعلیٰ پائے کی تخلیق قرار دیا ہے۔ چڑیا کی چہکار سے شروع ہونے والا یہ ناوِل کائنات کے وجود میں آنے والے ''پہلے لفظ'' کی یاد دِلاتا ہے اَور اِس کے آخر میں چڑیا کی چہکار ''صورِ اسرافیل'' کی طرح ہر شے کو دوبارہ زندہ کر دیتی ہے۔ وزیر آغا کے خیال میں یہ فنی اہتمام Gone with the Wind کے بعد پہلی بار نظر آیا ہے۔ مزید یہ کہ پنجاب کا گاؤں اپنی واقعی صورت میں اُردو اَدب میں داخل ہوا ہے' اَور غیر مانوس الفاظ جیسے پولا، سلا، سیہاڑ، چک پھیریاں' سِپی' مابل' ڈھاری' پہل، چھلاّ' بنوں' سرلانا اَور چرکڑ وغیرہ نئی مانوسیت سے اُردو اَدب میں داخل ہو گئے ہیں۔ علاوہ اَزیں:

غلام الثقلین نقوی نے پنجاب کے دیہات کی اصل فضا' اِس کی مٹی کی باس' دُھوپ کی چمکاٹ' برکھا کی ٹھنڈی نمی اَور خوشوں کی لہلہاہٹ کو اِس خوبصورتی سے گرفت میں لیا ہے کہ پُورا گاؤں اُردو اَدب میں ایک انکھوے کی طرح نمودار ہو گیا ہے۔

اَب ذرا ''اِشفاق احمد کے تین رُوپ'' ملاحظہ فرمائیں۔ وزیر آغا کے مطابق اُن کا پہلا رُوپ داستان گو کی حیثیت رکھتا ہے جس میں اُن کا کہانی بیان کرنے کا اَنداز اُبھرا۔ پھر اُنھوں نے اپنے اَندر چھپے مصلح کو ریڈیائی لہروں پر تلقین شاہ کے رُوپ میں پیش کیا۔ چونکہ ریڈیو کا دائرۂ کار آواز تک محدود تھا' اِس لیے وسعتِ بیاں کے لیے وہ بہ نفسِ نفیس ہر ڈرائنگ رُوم میں پہنچنا چاہتے تھے؛ لہٰذا ٹیلی وِژن کے ظہور کے ساتھ ہی اُن کی داستاں گوئی اَور بزم اَفروزی میں جسم کی زبان یعنی Body Language بھی شامل ہو گئی اَور اُن کا دائرۂ اَثر وسیع تر ہو گیا اَور یوں اُن کے اَندر سے ''بابا جی'' نمودار ہو گئے۔ ''گویا اِشفاق احمد نے اوّل اوّل خالص داستان گو کی حیثیت میں محفلوں کو گرمایا' پھر تلقین شاہ کے حوالے سے معاشرے کو جگایا اَور آخر آخر میں بابا جی کے حوالے سے آفاقی روشنی کا اہتمام کیا۔'' وزیر آغا نے اِشفاق احمد کے اِس فنی تدریجی اِرتقا کو اُن کے افسانے ''گڈریا'' میں بھی دیکھا ہے؛ وہ لکھتے ہیں:

''گڈریا'' کا مرکزی کردار داؤ جی اِبتدا ایک گڈریا تھا جو چرواہے کی دانش سے محروم محض گلّے کا ایک جزو تھا؛ مگر پھر اُسے ایک اَیسا اُستاد مل گیا جس نے اُسے علم کے ذائقے سے آشنا کیا۔ علم کا بہترین اِظہار الفاظ میں ہوتا ہے اَور اُستاد نے داؤ جی کو لفظ کی معیت میں سفر کرنا سکھا دیا۔ لفظ بلا تو داؤ جی کے اَندر سوئی ہوئی بزم افروزی کی للک جاگ اُٹھی اَور وُہ ایک داستان گو کے رُوپ میں معاشرے کی اِصلاح' علم کے ہتھیاروں سے کرنے لگے۔

''پت جھڑ میں خود کلامی'' میں وزیر آغا نے رشید امجد کے اِس افسانوی مجموعے میں شامل افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اِس مضمون میں بھی عملی تنقید کے ساتھ ساتھ نظری تنقید کے نمونے ملتے ہیں۔ وزیر آغا نے کہانی اَور افسانے میں فرق بیان کرتے ہوئے کہا ہے کہ کہانی میں واقعہ اَور کردار اپنی اصلی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں جبکہ افسانہ واقعے کو نئی صورت عطا کرکے اُسے انوکھا بنا دیتا ہے۔ اِس ضمن میں وہ رُوسی ہیئت پسندوں کے Ostranene کے نظریے کی مثال پیش کرتے ہیں جس کے تحت مظاہر کو نامانوس یعنی defamiliarise کر دیا جاتا تھا۔ رشید امجد کے افسانے اُنھیں ''تماشے اَور تماشائی'' میں بٹے دِکھائی دیتے ہیں یعنی اِن افسانوں کا مرکزی کردار، معمولات سے اِنحراف کرکے، تماشا بن جاتا ہے جبکہ دُوسرے لوگ تماشائی کے رُوپ میں نظر آتے ہیں؛ ''لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ مرکزی کردار، محض تماشا نہیں کیونکہ وُہ تماشے اَور تماشائی دونوں کا تماشا دیکھنے پر بھی قادِر ہے۔'' وزیر آغا کے مطابق رشید امجد نے اپنے افسانوں میں جو رویّہ اِختیار کیا ہے، اُس کے نتیجے میں:

> کہانی معمول کی یک رنگی سے دامن چھڑا کر غیر معمولی اَور انوکھی ہوگئی ہے۔ اِس کام کی تکمیل کے لیے رشید امجد نے جو طریق برتا ہے، وہ اصلاً وُہی ہے جسے ہمارے حکمانے ہمیشہ اختیار کیا ہے یعنی یہ کہ جوڑنے کے لیے، پہلے توڑنا ضروری ہے۔ رشید امجد کا مرکزی کردار ''مَیں'' جب گم شدگی کے عذاب میں مبتلا ہوتا ہے تو پہلے اُس متعین اَور مرتب اسلوبِ حیات کو توڑتا ہے جو رشتوں ناتوں، دوستیوں دُشمنیوں نیز نظریے یا معاشرتی ہم آہنگی کے دیگر دھاگوں سے بنا ہوا ایک سٹرکچر ہے۔ تاہم موجود صورتِ حال کو توڑنا یعنی Deconstruct کرنا ہی رشید امجد کا مقصود نہیں؛ جب وُہ زندگی کی متعین صورتوں کو توڑتا ہے تو درپردہ اُن پر سے زنگ اَور کہنگی کو کھرچ ڈالتا ہے اَور وُہ ایک نئی معنویت سے لبریز ہوکر لَودینے لگتی ہیں۔

پھر وزیر آغا نے منشا یاد کے افسانوی مجموعے ''درخت آدمی'' پر اِظہارِ خیال کرتے ہوئے، سب سے پہلے افسانہ 'درخت آدمی' کا بھرپور تجزیہ پیش کیا ہے، 'دو تہذیبوں کی آویزش' جس کا موضوع ہے۔ اُن کے مطابق ایک تہذیب، زمین میں دفن ہے جسے ماہرینِ آثارِ قدیمہ بازیاب کرنے میں مصروف ہیں جبکہ سطح کے اُوپر آباد دُوسری تہذیب، پھل پھول رہی ہے۔ اِس کے ساتھ ہی اُنھوں نے ''چیزیں اپنے تعلق سے پہچانی جاتی ہیں''، ''پنج کلیان'' اَور ''پھلوں سے لدی شاخ'' کے علاوہ اِس مجموعے میں شامل منشا یاد کے بعض دیگر افسانوں کا تجزیہ بھی پیش کیا ہے اَور تنوّع کو اُن کا اِمتیازی وصف قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ ''تخلیقات کے پیچھے اگر خود مصنف کی ذات، ایک عقبی دیار کے طور پر موجود نہیں تو اِن تخلیقات کا تنوّع لخت لخت ہونے کا منظر دِکھائے گا نہ کہ ساختیاتی وحدت کا۔'' یہاں اُن کا بیان ہے کہ اُن کے افسانوں میں زیرِ زمیں جانے اَور پھر باہر آنے کا واقعہ اپنے اَندر ساختیاتی وضع کا حامل ہے۔ مثلاً آئسس (Isis) اَور اوسیرس (Osiris) کی اسطور میں اوسیرس، زیرِ زمیں چلا جاتا ہے اَور آئسس، زمین کے نیچے جاکر اُسے تلاش کرکے باہر لے آتی ہے۔ منشا یاد کے افسانوں میں ''زیرِ زمیں'' جانے کے اِس حوالے کو اُنھوں نے دیہات کے ثقافتی ساختیے کا ایک زاویہ قرار دیا ہے۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

> اصلاً یہ ایک ہی ذی رُوح کے نر اَور مادہ وجود کی کہانی ہے جسے اسطور نے دو حصوں میں تقسیم کرکے بیان کیا ہے۔ اِن میں ''نر حصہ'' بے قراری اَور تغیّر کا اِعلامیہ ہے اَور ہر دم بدلتے پیٹرن کے مشابہ ہے جبکہ

''مادہ حصہ'' وہی اُور اِمتزاجی ہے اُور ساختیے کی حیثیت رکھتا ہے۔ تاہم پیٹرن کی ساری بے قراری ساختیے کی اُساس ہی ہوتی ہے۔ ساختیہ منہا ہو جائے تو پیٹرن باقی نہیں رہے گا۔ دیہی زندگی کے تعلق سے دیکھیں تو بیج کو زمین کے اَندر اُتار دیا جاتا ہے اُور زمین (جو مادہ ہے) اُس بیج کو پودے میں منتقل کر کے اپنی کوکھ سے برآمد کرتی ہے۔ یہ ایک بنیادی ثقافتی وظیفہ ہے۔

اگلا مضمون منشا یاد کے افسانے ''ماس اَور مٹی'' پر بحث کرتا ہے جس میں اِس افسانے کے علاوہ اُن کے چند دیگر افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ بھی پیش کیا گیا ہے۔ وزیر آغا' منشا یاد کو پیدائشی افسانہ نگار کے علاوہ ایک جادُوگر بھی قرار دیتے ہیں کہ وُہ زمین پر سے چٹکی بھر مٹی اُٹھاتا ہے تو مٹی گوشت کی ایک بوٹی بن جاتی ہے؛ مگر دُوسرے ہی لمحے یہ بوٹی خشک بھربھری ڈلی بن کر دوبارہ مٹی کی ایک چٹکی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ وُہ سوال کرتے ہیں: یہ جادُوگری نہیں تو اَور کیا ہے...... اُن کے الفاظ میں:

> بنیادی صورتِ حال میں کوئی تبدیلی نہیں آتی؛ مگر مٹی کے ماس میں تبدیل ہونے کا جلوہ قاری کو مبہوت کر دیتا ہے اَور اُس کے اَندر ایک نُقرئی سا اُبھار پیدا ہو کر، اُس کے لیے نیز اُس کے قاری کے لیے تزکیۂ باطن کا ایک موقع فراہم کر دیتا ہے۔

زیرِ نظر کتاب کا آخری مضمون خالدہ حسین کے افسانوی مجموعے ''دروازہ'' سے متعلق ہے جس پر اپنی رائے کا اِظہار کرتے ہوئے وزیر آغا کہتے ہیں کہ خالدہ حسین کے افسانوں میں وہ نادِر و نایاب لمحہ اُبھرا ہے جب وُہ دہلیز پر کھڑے ہو کر' اَندر اَور باہر کی دُنیاؤں کو بیک وقت دیکھنے پر قادِر ہو گئی ہیں۔ اُنھوں نے اُن کے متعدّد افسانوں کو فنی اعتبار سے اعلیٰ پایے کی تخلیقات قرار دیا ہے کہ اُنھیں کہانی کہنے کا فن آتا ہے۔ اُن کے خیال میں خالدہ حسین کا مشاہدہ گہرا' اسلوب دِل کش اَور سوچ کا اَنداز منفرد اَور تازہ ہے' اِس لیے اُن کے فن کو ''تخلیقی عمل کے اُن انتہائی مراحل میں شمار کرنا چاہیے جب فن کار مقدس آگ کو چھوتا ہے اَو صوفی کی طرح خود کو اُس آگ میں بھسم نہیں ہونے دیتا اَور وُہ پرومیتھیس کی طرح اُس سے اکتسابِ نُور کرتا ہے۔'' وہ خالدہ حسین کو اُن تخلیق کاروں میں شمار کرتے ہیں جن کا اوّلیں نمائندہ پرومیتھیس تھا نہ کہ چلّہ کاٹنے والے اُن صوفیا کے سلسلے سے جن کی اوّلیں نمائندگی اٹلس نے کی تھی۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

> دروازے میں کھڑے ہو کر خالدہ حسین نے اَندر کی اُس دُنیا کو بھی دیکھا ہے جو کبھی تو ''پیڑوں اَور سبزے میں چھپی، گرد سے اَٹی ہوئی دیواروں والی کوٹھی'' ہے' کبھی ایک ''تنگ و تاریک زینہ'' ہے' کبھی ''بجھی ہوئی زمین اَور آسمان میں معلق لفٹ ہے'' اَور کبھی ایک ''اَندھا تاریک کنواں'' ہے؛ اَور باہر کی اُس دُنیا کو بھی جہاں ''زمین کے ساتھ ایک کھلے' وسیع آسماں کے کنارے آن ملتے ہیں اَور یہ سب کچھ مِل کر اِتنا لا محدود اَور لا اِنتہا ہے کہ کہیں بھی کسی چیز کی کوئی حد نہیں۔''

آخر میں مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ وزیر آغا نے فکشن کی تنقید میں بھی اِمتزاجی رویّہ برتا ہے جس کے وہ ہمیشہ سے علَم بردار رہے ہیں' اَو اُن کی فکشن کی تنقید جدید اُردو افسانے اَو ناوِل پر محض ایک ٹارچ سے روشنی نہیں ڈالتی؛ اُنھوں نے تخلیقات کو جدید علوم کی روشنی سے منوّر اَور جدید تھیوریوں کے حوالے سے مستنیر کیا ہے۔ غرض وہ ضرورت کے مطابق ہر نکتے کو واضح کرنے کے لیے ہر قسم کے اَدبی آلے یعنی device کے

اِستعمال سے معاملے کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اُنھوں نے بڑی چابک دستی سے مختلف تخلیق کاروں کا تقابلی مطالعہ بھی پیش کیا ہے اَور وہ موضوع، پلاٹ، کردار اَور اسلوب کے حوالے سے فن کی باریکیوں کو بھی منظرِ عام پر لائے ہیں۔ خصوصاً اُنھوں نے بعض مضامین میں چند دیگر نقادوں کی باتوں اَور تجزیوں سے اِختلاف کرتے ہوئے اپنا نقطۂ نظر بھی پیش کیا ہے اَور جدید اُردو فکشن میں کردار کی صورت میں اُس پرچھائیں کا بھی ذِکر کیا ہے جو دراصل اپنے اصل سے جُدا ہو کر دوبارہ اُس میں سما گئی ہے۔

شاہد شیدائی

لاہور۔ ۱۷؍اپریل ۲۰۱۷ء

نظری مباحث

فکشن کا عقبی دِیار

جس طرح مذہبُ الارواح کا دَور قبائلی زِندگی کے اُس دَور کا عکس تھا جس میں اِنسان نے رہن سہن کے اِشتراکی عمل کے اَندر شخصی جائیداد کے تصوّر کو تقویت عطا کر دی تھی اَور یُوں ایک منضبط اَور متحدہ معاشرے کے اَندر بکھراؤ کی صورت پَیدا ہو گئی تھی' بالکل اُسی طرح اَساطیر کا دَور زرعی معاشرے کے اُس دَور کا عکس تھا جس میں سماجی سطح کے اِشتراکِ باہم کی فضا اُبھر آئی تھی۔ زراعت محض ایک آدمی کا کام نہیں...... اِس میں اِشتراکِ باہم کے بغیر' کارکردگی بُری طرح متاثر ہوتی ہے۔ علاوہ اَزیں زراعت کا نظام کارخانے کی سی باقاعدگی کا بھی حامل نہیں؛ یہ موسم کے مدّ و جزر کے تابع ہے۔ مثلاً فصل بونے یا کاٹنے کے ایّام میں پُورا معاشرہ' مِل جُل کر کام کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اِنسان کی تاریخِ تہذیب میں زرعی معاشروں کی اِبتدا کا یہی دَور' بادشاہت کے اِدارے کی اِبتدا اَور فروغ کا دَور بھی تھا۔ اَب گویا چھوٹے چھوٹے قبیلوں کے سرغنوں کی بکھری ہُوئی قوّت مجتمع ہو کر' ایک ہی شخص (بادشاہ) میں مرتکز ہونے لگی تھی جس کا مطلب یہ ہے کہ پُورا معاشرہ مجتمع ہو رہا تھا۔ پھر جس طرح فردا َپنی شخصی حیثیت میں خواب دیکھتا ہے' بالکل اُسی طرح پُورا معاشرہ بھی خواب دیکھتا ہے اَور یہ خواب اَسطوری نظام کی صورت میں آئیڈیل ریاست (یوٹوپیا) کی شکل میں یا جنّتِ گُم شدہ کے پیکر میں' اُس کے درِ دِل پر ہمیشہ دستک دیتا رہتا ہے۔ زرعی معاشروں کے اِبتدائی ایّام میں یہ خواب' اسطوری کہانیوں کے ایک پُورے سلسلے کی صورت میں اُبھرا اَور اِس میں موجود معاشرے کے متوازی اَور اِس سے مِلتا جُلتا ایک وَیسا ہی نظام اُبھر آیا جس میں دیوتا' اِنسانوں کی طرح' ایک خاندان سا بنا کر رہتے تھے یا ایک وزارتی کونسل کی صورت میں پُوری کائنات پر حکمران تھے۔ چنانچہ ہُوا یہ کہ جس طرح سماجی زِندگی میں اِنسان نے خود کو مجتمع کیا' خواب کی دُنیا میں بھی خود کو مجتمع کر لیا (اَور خواب حقیقی زندگی کی قاشوں ہی سے تو مرتب ہوتے ہیں)۔ پھر ایک وقت اَیسا بھی آیا کہ خواب کی صورتیں' حقیقت کی دُنیا اَور اُس کے مسائل اَور واقعات

میں بھی شرکت کرتے ہوئے محسوس ہونے لگیں۔ یہ گویا "موجود" اَور "ماورا" زمین اَور آسمان کے ملاپ کی وہ صورت تھی جس کے نتیجے میں ساری کائنات مرتب ہو کر ایک "کُل" کے رُوپ میں دِکھائی دینے لگی۔

اَسطوری کہانیوں کی دُنیا میں اِنسانی معاشرہ، جو زرعی نظام پر اُستوار تھا، ایک لطیف سی دُھند میں لپٹا ہوا صاف نظر آتا ہے۔ مثلاً جب اِنسان نے خانہ بدوشی کی زندگی کو ترک کیا تو گویا خود کو سماجی سطح کے بکھراؤ کی مستقل حالت سے نجات دِلائی۔ پھر جب اُس نے جنگلوں کو صاف اَور ہموار کر کے، زراعت کے قابل بنایا تو اِس کا مطلب یہ تھا کہ اُس نے معاشی بے ترتیبی میں ایک ترتیب پیدا کر لی۔ اِسی طرح جب اُس نے بکھرے ہوئے قبائل کی قوتوں کو ایک ہی اِدارے (بادشاہت) میں مرتکز کیا تو سیاسی زِندگی کے بکھراؤ اَور بے ترتیبی میں نظم و ضبط پیدا کر لیا۔ لازم تھا کہ معاشرتی سطح کی اِس کارکردگی اَور حُسنِ تنظیم کا عکس، اَیسی اَساطیر میں ظاہر ہوتا جو اِنتشار (Chaos) میں سے تنظیم کے جنم لینے کی تمثیل کو بیان کرتیں۔ اِس سلسلے کی اَساطیر مصر، بابل، نینوا، یونان، ہندوستان اَور بہت سے دُوسرے ممالک میں بڑے اِلتزام کے ساتھ اُبھری ہیں۔ مثلاً مصر ہی کو لیجیے: ہر چند مصر کی دیو مالا میں تخلیقِ کائنات کے واقعے کو متعدد کہانیوں کے ذریعے بیان کیا گیا ہے، تاہم اِن سب میں بنیادی بات یہی ہے کہ خود رع، جس کے ہاتھوں کائنات کی تخلیق ہوئی پانیوں (یعنی اِنتشار) میں سے نمودار ہوا اَور پھر اُس نے اِنتشار کو تنظیم میں تبدیل کر دیا۔ یہ قدیم اِنتشار، چار سانپوں اَور چار مینڈکوں پر مشتمل تھا جس سے یہ نتیجہ اَخذ ہوتا ہے کہ قدیم جنگلی زِندگی کے بطون سے زراعت کا ایک مُرتب اَور منظم پیکر اُبھرا جس نے گویا اِنتشار یعنی سانپوں اَور مینڈکوں کی بالادستی کو ختم کر دیا۔ ایک اَور کہانی میں رع کے بارے میں یہ نظریہ پیش ہُوا ہے کہ اُس نے خود ہی اَپنے آپ کو ثمردار کیا اَور اِس عمل سے زمین اَور آسمان کے جملہ دیوتاؤں کو جنم دے ڈالا۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ جس طرح مصر کے پہلے بادشاہ کا نام مینیز (Menes) اَور ہندو دیو مالا کے پہلے اِنسان کا نام منو ہے (مینیز اَور منو کے ناموں کی صوتی مماثلت قابلِ غور ہے)، اَور جس طرح مصر کے آتم رع اَور ہندوستان کے لفظ آتما کی مماثلت واضح ہے، بالکل اُسی طرح آتم رع کا خود کو ثمردار کرنا، ہندو دیو مالا کی اُس کہانی کے مطابق ہے، جس میں کہا گیا ہے کہ پرجاپتی ایک کائناتی اَنڈا ہے جسے وہ خود ہی سیتا، خود ہی زرخیز کرتا اَور پھر خود ہی ایک عالمِ رنگ و بُو کا رُوپ دھار کر اُس میں سے برآمد ہو جاتا ہے۔ اِن تمام مماثلتوں سے یہ قیاس کرنا غلط نہیں کہ قبل از تاریخ کے کسی دَور میں مصر اَور ہندوستان کے درمیان ثقافتی لین دین کی کوئی صورت ضرور

موجود ہو گی۔

مصر میں تخلیقِ کائنات کے سلسلے میں ایک دلچسپ نظریہ یہ بھی ملتا ہے کہ اِنتشار (یعنی وہ بحرِ بے کنار جس کا نام Ptah تھا) کے ہونٹوں پر لفظ تھرک اُٹھا اور کائنات وجود میں آ گئی۔ گویا خود اِنتشار نے لفظ کے ذریعے اپنے آپ کو تنظیم اور ترتیب میں تبدیل کر لیا۔ ایس ایچ ہک لکھتا ہے:

مصری دیومالا میں یہ کہانی ملتی ہے کہ جب Ptah نے سب کچھ بنا لیا تو اُس نے آرام کیا۔

یہ بات، ذہن کو عہد نامۂ قدیم ہی کی طرف منتقل کرتی ہے۔ اِس سلسلے میں مجھے یہ اضافہ کرنا ہے کہ "لفظ" کے ذریعے کائنات کو وُجود میں لانے کا تصور اِنجیلِ مقدس میں بھی ملتا ہے۔ بہر حال مصر کی اَساطیر میں تخلیقِ کائنات کا واقعہ اِنتشار سے تنظیم کو وُجود میں لانے ہی کا واقعہ ہے۔ اِس میں اِنسان کی تخلیق کو کوئی خاص اَہمیت نہیں ملی: بس ایک یہ اشارہ ضرور ملتا ہے کہ اِنسان، کُوزہ گر کے چاک پر گھڑا گیا۔ تاہم اِن اَساطیر میں دیوتا اور انسان کے باہمی فرق پر زور نہیں دیا گیا۔ حتیٰ کہ مصری معاشرے میں خود بادشاہ ہی دیوتا متصوّر ہوتا تھا جس کا مطلب یہ ہے کہ مصری دیومالا نیز مصری معاشرے میں اصل اَہمیت دیوتا ہی کو حاصل تھی، انسان تو محض ایک ثانوی چیز تھا۔ پھر چونکہ بادشاہ خود دیوتا تھا اور اُس کا فرمان ہی سب کچھ تھا، اِس لیے مصری دیومالا میں کائنات کی تخلیق بھی لفظ (یعنی فرمان) ہی کے ذریعے ہُوئی۔

اِنتشار اور بے ہیئتی سے تنظیم و ترتیب کا جنم مصری دیومالا کے علاوہ سمیریا، یونان اور ہندوستان کی دیومالاؤں کا بھی خاص موضوع ہے۔ مصر میں تو صورت یہ تھی کہ جب دریائے نیل کا سیلاب، اپنے ارد گرد کے علاقے کے واضح نشانات مٹا دیتا، تو گویا مکمل اِنتشار اور بے ہیئتی کا عالم قائم ہو جاتا۔ پھر جب سیلاب کا پانی اُتر جاتا تو تنظیم کی وہ صورت دوبارہ وجود میں آ جاتی، جس میں بادشاہ کا فرمان سب سے بڑا کردار ادا کرتا۔ وجہ یہ کہ سیلاب، زمین کی حد بندیوں کو توڑ دیتا اور ضرورت پڑتی کہ پانی کے اُتر جانے کے بعد زمین کو دوبارہ قطعوں میں تقسیم کیا جائے اور نئی حد بندیاں قائم کی جائیں تا کہ معاشرہ اَز سرِ نَو مرتب ہو سکے۔ یہ کام شاہی حکم ہی سے بطریقِ احسن انجام پا سکتا تھا۔ چنانچہ مصر میں "لفظ" یا "فرمان" کو بہت زیادہ اَہمیت ملی۔ دُوسری طرف سمیریا، بارانی طوفانوں کی زد پر تھا اور اُس کے دریا، اِس قدر تُند اور اِس حد تک ناقابلِ اعتبار تھے کہ جب سیلاب آتا تو محسُوس ہوتا کہ ساری کائنات اِنتشار کی زد پر آ گئی ہے جسے خود بادشاہ بھی دوبارہ مرتّب اور منظم نہیں کر سکتا؛ یعنی سمیریا میں زمینی اور

آسمانی آفات، اِتنی زبردست تھیں کہ بادشاہ کو بھی بڑی ہستیوں کی مدد ہمہ وقت درکار ہوتی تھی ...... خود بادشاہ بھی دیوتاؤں کا خادِم تھا یا پھر اُسے دیوتاؤں کے ایسے کارِندے کی حیثیت حاصل تھی جس کے ذریعے آسمانی دیوتا اپنی خواہشوں کا اِظہار یا اُن کی تکمیل چاہتے تھے۔ ویسے بھی سمیریا کی تہذیب کے اِبتدائی ایام میں کوئی ایسی مملکت وُجود میں نہیں آئی تھی جس میں صرف ایک ہی شخص حکمران ہوتا؛ وہاں چھوٹی چھوٹی ایسی ریاستوں نے جنم لیا تھا جو ضرورت کے وقت ایک دُوسرے کا ساتھ دیتی تھیں: سمیریا کے معاشرے کے اَندر بھی اِشتراکِ باہم کی یہ روایت موجود تھی۔ بعدازاں جب بادشاہت کا اِدارہ وجود میں آ گیا، تب بھی بادشاہ مطلق العنان نہیں تھا؛ اُسے ایک حد تک معاشرتی حقوق کو تسلیم کرنا پڑتا تھا۔ مثلاً ہربرٹ جے ملر نے لکھا ہے:

> تقریباً ۲۴۰۰ ق م میں سمیریا کے ایک بادشاہ یوروکاجن (Urukagina) نے یہ فرمان جاری کیا کہ اہلِ سمیریا کو چونکہ اپنی سابقہ آزادیوں کے چھن جانے کا احساس ہے، اِس لیے اَب اُن کے حقوق بحال کیے جارہے ہیں۔ اَور حقوق کی بحالی کی صورت یہ تھی کہ عوام کو کاہنوں، لگان وصول کرنے والوں اَور پادریوں سے بچایا جائے۔

اِس کا مطلب یہ ہے کہ سمیریا کی تہذیب میں اِنسانی حقوق کا مسئلہ کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود تھا جبکہ مصر کے معاشرے میں فرد کا وُجود عنقا اَور اُس کے حقوق کا مسئلہ قطعاً غائب تھا۔ یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ سمیریا کے موسمی تغیرات اِتنے شدید تھے کہ اِنسان کے سارے منصوبے دھرے کے دھرے رَہ جاتے۔ چونکہ یہ سب کچھ دیوتاؤں کو پُوجنے کے باوصف ہوجاتا تھا، اِس لیے قدرتی طور پر اہلِ سمیریا کو اَپنے دیوتاؤں پر پُورا اِعتبار نہیں تھا۔ وجہ یہ کہ وُہی دیوتا جو ایک روز اُن پر دُھوپ اَور کھلیان اَور بیٹے اَور شہد نچھاور کرتے، دُوسرے ہی روز آبی طوفان، زلزلوں اَور ژالوں سے اُن کا سب کچھ تباہ کر دیتے۔ ایسی غیر محفوظ فضا میں خود سمیریا والوں کے اخلاقی ضوابط میں دراڑیں ضرور پڑی ہوں گی۔ اَور وہ جن کے سپرد اُن کے جان و مال کی حفاظت کا فریضہ تھا، وقت آنے پر یقیناً نااَہل، خودغرض یا بے پروا ثابت ہوئے ہوں گے۔ چنانچہ یہ قدرتی بات تھی کہ سمیریا والوں نے اپنے معاشرتی نظام کے سارے مدّ و جزر کے متوازی ایک اَیسا کائناتی نظام تخلیق کر لیا جس میں تحفظات عنقا تھے، اخلاقیات کی عمارت کمزور تھی، نیز دیوتاؤں کی قوت بھی لامحدود نہیں تھی اَور وہ خود بھی جذباتی، غیرمحفوظ اَور ناقابلِ اِعتبار تھے۔ ایسی صورتِ حال میں سمیریا والوں کی دیومالا میں کائنات کی تخلیق کسی فرمان کا

نتیجہ کیونکر ہو سکتی تھی؛ جیسا کہ مصر میں ہوا' جہاں کا فرعون بیک وقت بادشاہ بھی تھا اور دیوتا بھی! سمیریا میں تخلیقِ کائنات کسی بڑے دیوتا کا کارنامہ نہیں تھا؛ کائنات اِنتشار اَور بے ہیئتی کے عالَم میں آسمانی تشدّد کے نتیجے میں پیدا ہوئی تھی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سمیریا کی دیومالا میں تخلیقِ کائنات' ناموُ دیوی کی کوکھ سے ہوئی اَور ناموُ سے مُراد سمندر تھا۔ بعض دُوسری کہانیوں کے مطابق' اِبتداً ایک پہاڑ تھا جس کی بنیاد' زمین اَور چوٹی' آسمان تھا؛ اَور اِن دونوں کے اِتّصال سے ان لِل (Enlil) نے جنم لیا جو ہَوا کا دیوتا تھا۔ پھر یہ دیوتا' زمین اَور آسمان کے درمیان آ کھڑا ہوا؛ تاہم سمیریا کی دیومالا میں یہ کہیں نہیں بتایا گیا کہ خود ناموُ (یعنی سمندر) کا جنم کیسے ہُوا۔

ایس ایچ ہک لکھتا ہے:

> جب ان لِل نے زمین اَور آسمان میں حدِ فاصل قائم کر دی اَور آسمان کو ننما (یعنی چاند) وغیرہ کی مدد سے روشن کر دیا تو اُس نے زمین کی تزئین و آرائش کا آغاز کیا۔ چنانچہ نباتات' حیوانات' زرعی اوزار اَور دیگر تہذیبی عوامل ان لِل ہی کی وجہ سے معرضِ وُجود میں آئے۔

اِس اسطور کے مطابق ان لِل نے حیوانوں کے دیوتا لاہار اَور اناج کی دیوی اشنان کو تخلیق کیا اَور اُن دونوں نے دیوتاؤں کے لیے غذا اَور لباس کے ڈھیر لگا دیے۔ اَور دیوتاؤں کا حال دیکھیے کہ جب اُنھیں ہر شے کی فراوانی نظر آئی تو اُنھوں نے ڈٹ کر شراب پی اَور آپس میں لڑنے جھگڑنے لگے۔ آخر میں اِنسان کو تخلیق کیا گیا۔ جس کی تخلیق کا مقصد صرف یہ تھا کہ وہ ایک غلام کی طرح دیوتاؤں کی خدمت بجا لائے' اُن کے لیے زمینیں کاشت کرے تاکہ وہ خود فراغت سے زِندگی بسر کریں (دیکھیے 'استحصال کی روایت کا آغاز کب اَور کیسے ہُوا')۔ اُسطور کہتی ہے کہ ناموُ (Nammu) اَور ننما (Ninmah) نے دُوسرے دیوتاؤں کی مدد سے چکنی مٹی گوندھ کر' اُس سے اِنسان کا پُتلا بنایا اَور پھر ننما نے کھیل ہی کھیل میں چکنی مٹی سے مختلف اَقسام کے چھے اِنسان بنائے جن میں ایک بانجھ عورت اَور ایک ہیجڑا بھی تھا۔

غور کیجیے کہ تخلیقِ کائنات کی اِس کہانی میں' اِنتشار کے تنظیم میں تبدیل ہونے کا عمل' محض بے جاں اَشیا تک ہی محدود نہیں' اِس میں دیوتا' اِنسان' چرند پرند اَور پودے' بھی شامل ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ اِن کے درمیان میل ملاپ کی صورت بھی پیدا ہوئی ہے۔ ان لِل' دیوتاؤں کو تخلیق کرنے کے بعد' کوئی نہ کوئی شعبہ (مثلاً ہَوا' اناج' نباتات وغیرہ) ہر دیوتا کے سپرد کر دیتا ہے...... (یہ ایسے ہی ہے جیسے کوئی بادشاہ' اپنے مختلف صوبوں کے لیے گورنر مقرّر کرے)...... اِس کے بعد اُن میں سے بیشتر شعبے' اِنسان کے سپرد کر دیے

جاتے ہیں اَور ایک ایسی منظّم اَور مرتّب کائنات کا تصوّر اُبھر آتا ہے۔ جس میں ناموسے لے کر (یعنی وہ سمندر جس سے کائنات کی اِبتدا ہوئی) اِنسان تک ایک ہی معاشرتی نظام اُبھرا ہوا دِکھائی دیتا ہے۔ یوں دیکھیے تو اَسطور سازی کے رُجحان نے زِندگی کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم نہیں کیا (جیسا کہ مذہب الاَرواح یعنی Animism کے زمانے میں کثرت پرستی کی روِش کے تحت ہوا تھا)...... اِس رُجحان نے دیوتا سے اِنسان تک ساری ذِی رُوح مخلوق کو ایک ہی وسیع عالمی برادری کی وہ صورت عطا کر دی کہ دیوتا، انسانوں کے مقدّر میں دِلچسپی لینے لگے اَور اِنسان، دیوتاؤں کے اعمال کا محاسبہ کرنے لگے۔ آخر آخر میں تو اِن دونوں طبقوں میں اِزدواجی رِشتے تک قائم ہونے لگے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ اَسطور سازی، بُنیادی طور پر، ایک وَہبی عمل تھا جو کائنات کو مجتمع کر رہا تھا نہ کہ منتشر۔

تخلیقِ کائنات کے بارے میں سمیریا کی اَسطوری کہانی نسبتاً قدیم ہے۔ جس نے بابل کی اِسی وضع کی اَسطور پر گہرے اَثرات مرتب کیے۔ تاہم بابل کی اَسطور کے کچھ اپنے منفرد اَوصاف بھی ہیں جن کا تذکرہ ضروری ہے۔ پہلی بات یہ ہے کہ سمیریا کی اَسطور میں تخلیقِ کائنات کا واقعہ کسی ایک ہستی کا فعل نہیں، اُس میں ایک طرف ناموا اَور دُوسری طرف ان لل اَور ان کی (Enki) برابر کے حصے دار ہیں۔ یہ اِس بات کا ثبوت ہے کہ سمیریا کی یہ اَسطور جس زمانے میں خلق ہوئی، وہ قبائلی نظام کے تابع تھا جس میں قوّت مختلف سرغنوں میں بٹی ہوئی تھی اَور وہ مِل جُل کر کام کرتے تھے۔ مگر بابل کے زمانے تک آتے آتے، بادشاہت کا دائرہ زیادہ مضبوط ہو گیا تھا، اِس لیے اَب تخلیقِ کائنات کے سلسلے میں ایک خاص دیوتا، ماردک کا کِردار صاف دِکھائی دیتا ہے جو تیامت (Tiamat) کو شکست دیتا اَور مقدر کی تختیاں جمع کر کے، متعدّد تخلیقی اَفعال کا مظاہر کرتا ہے۔ دُوسری بات یہ کہ سمیریا کی دیومالا میں تخلیقِ کائنات کا واقعہ کسی مربوط صورت میں نہیں ملتا، وہ قاشوں اَور ٹکڑوں کی صورت میں، کہیں کہیں بے ربط اَور بے نظم بھی دِکھائی دیتا ہے جبکہ بابل کی اَسطور کی ساری کڑیاں سلامت ہیں۔ اِس اَسطور کے مطابق اِبتداً دو سمندر تھے: میٹھے پانی کا سمندر جس کا نام اپسو (Apsu) اَور کھاری پانی کا سمندر جس کا نام تیامت تھا۔ اِن دونوں کے اِتصال سے دیوتاؤں نے جنم لیا۔ پہلا جوڑا لاہمو اَور لاہاموتھا جس سے انشار (Anshar) اَور کشار (Kishar) یعنی آسمانی اُفق اَور زمینی اُفق پیدا ہوئے۔ پھر اِن دونوں نے آنو (Anu) یعنی آسمان کے دیوتا اَور ای آ (Ea) یعنی زمین کی دیوی کو جنم دیا۔ ای آ کے ہاں ماردک پیدا ہوا جو بابل کی دیومالا کا ہیرو ہے۔ ماردک نے تیامت کو قتل کیا اَور اُس کے جسم کو دو حصوں میں کاٹ کر،

ایک سے آسمان بنایا اور پھر ایسا اِنتظام کیا کہ اُس کا پانی نیچے گرنے نہ پائے۔ اِس کے بعد مارڈک نے پُوری کائنات کی تنظیم کی...... سال کو مہینوں میں تقسیم کیا؛ پھر اُس نے دیوتاؤں کی خدمت کے لیے انسانوں کو اَپنے حریف کنگو کے خون سے بنایا اور یوں اِنتشار سے تنظیم نے جنم لیا۔

یونانی دیو مالا میں تخلیقِ کائنات کا واقعہ کچھ اَور بھی منضبط اَنداز میں ملتا ہے۔ کہانی کے مطابق ابتداً خلا تھا جس میں ہر شے کے بیج بے نام اَور بے صورت اَنداز میں گردِش کر رہے تھے۔ پھر آہستہ آہستہ صورتیں بننے لگیں؛ بوجھل اَجزا زمین بن گئے اَور ہلکے اَجزا اُوپر اُٹھ کر آسمان میں متشکل ہو گئے۔ آسمان پر سُورج، چاند اَور ستارے چمکنے لگے۔ صفحۂ خاک پر اَرض ہمسندر سے الگ ہوئی اَور دریا بہنے لگے۔ پھر خلا سے کچھ عجیب و غریب ہستیوں نے جنم لیا۔ سب سے پہلے Eros یعنی محبت پیدا ہوئی۔ واضح رہے کہ یونانی دیو مالا کے مطابق اِنتشار کی وہ صورت، جس میں اَشیا لخت لخت حالت میں تھیں اَور عناصِر ایک دُوسرے سے کٹے ہوئے تھے، سب سے پہلے محبت کی خوشبو سے متاثر ہوئی؛ اَور چونکہ محبت کا اَہم ترین وصف مجتمع کرنا ہے، اِس لیے محبت کے وسیلے ہی سے کائنات ایک منضبط اِکائی میں ڈھل گئی۔ اِس کے بعد خلا ہی سے کالی رات اَور رَوشن دِن نے جنم لیا۔ آخر آخر میں یورانوس (Uranos) یعنی باپ، پوٹاس (Postas) یعنی سمندر اَور دھرتی ماتا، یہ سب پیدا ہوئے۔ زمین اَور آسمان کے اِتصال سے پہلی کھیپ Titans کی پیدا ہوئی جو دیو صفت تھے: اِنھیں میں وہ سائیکلوپ شامل تھے جن کے ماتھے پر فقط ایک آنکھ اُبھری ہوئی تھی۔ یورانوس کو بچّوں سے نفرت تھی، اُس نے اِنھیں خفیہ مقامات پر چھپانا شروع کیا تو دھرتی ماتا نے بچّوں کو باپ کے خلاف کر دیا۔ جنگ ہوئی، جس میں یورانوس زخمی ہوا۔ اُس کے بدن سے لہُو کے جو قطرے سمندر پر گرے، اُن سے افرودائتی پیدا ہوئی جو حُسن اَور محبت کی دیوی ہے۔ لہُو کی دیگر بُوندوں سے دیو اَور Furies پیدا ہوئیں۔ گویا یورانوس کے لہو سے خیر اَور شر، دونوں نے جنم لیا۔

اِس کے بعد کرونوس (Cronos) آسمان کا بادشاہ بنا۔ اُس کے خاندان میں سب سے اَہم شخص پرومیتھیس تھا جس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ آسمان سے اُتر کر زمین پر آیا۔ یہاں اُس نے چکنی مٹّی سے اَشیا بنانے کا شغل اِختیار کیا۔ غور کیجیے کہ آسمان اَور زمین کو آپس میں مربوط کرنے اَور آسمانی کرداروں کو زمینی کرداروں سے ہم آہنگ کرنے میں پرومیتھیس ہی نے سب سے اَہم کِردار اَدا کیا اَور وہ کائنات کے اِنتشار کو ترتیب اَور تنظیم میں بدلتا چلا گیا۔ زمین پر پہلے اُس نے حشرات الارض کو خلق کیا،

پھر حیوانات کو؛ اَور آخر میں اِنسان کو بنایا۔ پھر اُس نے فلک کی بات زمین کے محرم کو بتا دی یعنی اُسے آگ اَور تہذیب اَور فنون سے آشنا کیا اَور وہ اُس کا سب سے بڑا محسن قرار پایا۔

اُدھر کرونوس کو یہ فکر دامن گیر ہوئی' کہیں اُس کے بچّے اُس کے خلاف علَم بغاوت بلند نہ کر دیں۔ سو جیسے ہی اُس کے ہاں کوئی بچّہ پیدا ہوتا' وہ اُسے نگل جاتا۔ جب زیوس (Zeus) پیدا ہوا تو کرونوس کی بیوی نے اُسے بچانے کی ٹھانی اَور بچّے کے بجائے کپڑے میں ایک پتھر لپیٹ کر کرونوس کو دے دیا جسے وہ نگل گیا۔ جب زیوس بڑا ہوا تو ماں بیٹے نے مل کر کرونوس کو کوئی ایسی دوا پلا دی جس سے سارے بچّے' جو اَب بڑے ہو گئے تھے' اُس کے اندر سے باہر آ گئے: اُنھیں میں ڈیمیٹر (Demeter)' ہیرا (Hera)' ہیڈز (Hades) اَور پوسیڈون (Poseidon) شامل تھے۔ اُن سب نے کرونوس کے خلاف اعلانِ جنگ کر دیا۔ پرومیتھیس نے پہلے تو کرونوس کا ساتھ دیا مگر پھر وہ اُس کی حماقتوں سے برگشتہ ہو کر زیوس سے جا ملا اَور اُسے اپنے قیمتی مشوروں سے نوازنے لگا۔ اِس جنگ میں پرومیتھیس وَیسا ہی کردار اَدا کرتا ہے جیسا کرشن مہاراج نے کورو پانڈو کی جنگ میں اَدا کیا تھا؛ مگر فرق یہ تھا کہ پرومیتھیس کے مشوروں میں تفکّر کا وُہ عُنصر نہیں تھا جس سے کرشن دیوتا کے اُپدیش عبارت تھے۔ پرومیتھیس کی مدد سے زیوس کامیاب تو ہوا مگر اِس کے بعد زیوس اَور اُس کے بھائیوں میں جنگ چھڑ جانے کا خطرہ پیدا ہو گیا جسے پرومیتھیس نے اپنی دانش اَور حکمت سے دُور کر دیا۔ چنانچہ بھائیوں نے کائنات کو آپس میں تقسیم کر لیا: زیوس آسمان کا بادشاہ بنا' پوسیڈون کو سمندر عطا ہوا اَور ہیڈز نے کالے گہراؤ پر قبضہ جما لیا جبکہ زمین اُن تینوں کی مشترکہ ملکیت متصوّر ہوئی۔

اِس دیو مالا میں معاشرے کا پُورا عکس دِکھائی دیتا ہے۔ نفرت اَور محبت کے وہ سارے رِشتے جن سے یونانی معاشرہ عبارت تھا' یونانی دیو مالا میں اُبھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پھر جس طرح یونان نے قبائلی طوائف الملوکی سے اُوپر اُٹھ کر ریاستی خود مختاری کی سطح تک رسائی حاصل کی؛ اَور پھر وہاں کے معاشرے میں اِشتراکِ باہم کی مضبوط روایت وجود میں آ گئی' بالکل اُسی طرح یونانی دیو مالا میں منتشر اَجزا' جنگ و جدال سے گزر کر' بالآخر اِشتراک اَور بھائی چارے کی فضا پر منتج ہوئے اَور کائنات میں نہ صرف اَرض و سما کا ایک مضبوط رِشتہ اُبھر آیا بلکہ دیوتا اَور اِنسان بھی ایک دُوسرے کے قریب آ کر ایک ہی برادری میں تبدیل ہو گئے۔ مصری دیو مالا میں دیوتا اَور اِنسان ایک دُوسرے سے بہت دُور ہیں' بعینہٖ جیسے مصری معاشرے میں بادشاہ عوام سے فاصلے پر ہے۔ سمیریا اَور بابل کی دیو مالاؤں میں اُن

کا رِشتہ' آقا اَور خادِم کا ہے۔ مگر یونانی دیومالا میں پہلی بار اِنسان اَور دیوتا کی برابری کا تصوّر اُبھرتا ہے۔ مثلاً پنڈار (Pindar) کی چھٹی نظم میں تو یہاں تک کہا گیا ہے کہ اِنسان اَور دیوتا ایک ہی نسل سے ہیں؛ اَور ہومر تک آتے آتے تو صورت یہ ہوگئی کہ دیوتا، عناصرِ فطرت کے اَوصاف سے لیس نہ رہے' وہ اِنسانی اَوصاف کے حامل بن گئے۔ پھر چونکہ ہومر نے اُنھیں یونانی انسان کے اَوصاف ودیعت کیے' اِس لیے اُن کے ہاں جذباتیت کے ساتھ ساتھ ؛ ریاضی اَور متوازن اَندازِ نظر بھی دِکھائی دیتا ہے۔ ساری کائنات کو اُس کی جملہ سطحوں پر مربوط اَور منظم کرنے کا یہ دیومالائی اِقدام' اِنسان کی اُس وَہبی سوچ ہی کا نتیجہ تھا جو مشاہدات کے غدر میں یک جہتی اَور اِتحاد کی فضا قائم کرنے میں ایک اَہم کِردار اَدا کر رہی تھی۔

ہندو دیومالا کے مطابق ابتدا گہرا تاریک خلا تھا جس میں پانی کے سِوا اَور کوئی شے نہیں تھی: اُس پانی پر سنہری بیضہ تیر رہا تھا۔ "ایک" اُس بیضے میں داخل ہوا اَور برہم کی صورت میں باہر آگیا۔ برہم سے مراد رُوحِ کائنات تھی۔ برہم ہر جگہ موجود تھا' اُس کی کوئی ایک صورت یا عنصر نہیں تھا' وہ حاضر بھی تھا اَور غائب بھی اَور لافانی بھی' اَور اُس نے پُوری کائنات کو خلق کیا تھا۔ سب سے پہلے اُس نے پرجاپتی کو پیدا کیا جس نے مادّے کی کائنات اَور اُس میں سُر اَور اسُر' مرد وزن' حیوانات ونباتات، سب کو جنم دیا۔ بعد اَزاں برہم کے اَوصاف کی تخصیص ہوئی اَور ترمُورتی کا تصوّر اُبھرا جس کے تین[۳] چہرے تھے: درمیانی چہرہ برہم کا تھا جس کے دائیں اَور بائیں وِشنو اَور شیو تھے۔ وِشنو کے سپرد یہ کام تھا کہ وہ اپنی جگہ قائم رہے' زمین کو اِنسان کے رہن سہن کے قابل بنائے اَور تمام اَشیا کو اَپنی نظر کی زد پر رکھے۔ حقیقتاً وِشنو' سُورج کی آنکھ کا دُوسرا نام تھا..... جس طرح سُورج کی شعاعیں دُنیا کو منوّر کرتی ہیں اَور اُس کے دیدۂ بےخواب کی رسائی دُور دُور تک ہے' بالکل اُسی طرح وِشنو کی نظروں سے کوئی شے چھپی ہوئی نہیں: اُس کے ہاں برہم کی سی ماورایت یا بےصورتی نہیں' وہ زمین اَور زمین کے معاملات کو سنوارنے اَور تہذیب کو پھیلانے پر مامور دِکھائی دیتا ہے اَور یُوں آدمی کے تصوّر کی گرفت میں بہ آسانی آسکتا ہے۔ برہم کا دُوسرا چہرہ شیو کا ہے: شیو میں جنگل کی ساری خوں خواری اَور تخلیقی رعنائی موجود تھی ...... جنگل جس نے قدیم ہندوستان کو ڈھانپ رکھا تھا۔ پھر جس طرح جنگل اَور اُس کا معاشرہ' سال بھر میں مَوت اَور زِندگی کے دائرے سے گزرتا تھا' بالکل اُسی طرح شیو بھی پہلے توڑتا' پھر جوڑتا تھا؛ پہلے ہر شے کو تباہ و برباد کرتا' پھر راکھ میں سے نئی زندگی کو جنم دیتا ...... یہ گویا عام

زِندگی کے مشاہدے ہی کا عکس تھا کہ خزاں اَور سردی میں بیشتر درخت ٹنڈ منڈ ہو جاتے ہیں اَور گھاس جل جاتی ہے؛ مگر بہار کے آتے ہی شاخیں اَور پتے پھر نمودار ہو جاتے ہیں۔ غالباً اِسی تخلیقی عمل کے باعث شیو کے نام کے ساتھ فنونِ لطیفہ،علم و فضل اَور دَرویشی ایسے مسالک وابستہ ہیں جو اِنسان کی مادّی اَور میکانکی زِندگی کے بجائے اُس کی رُوحانی اَور تخلیقی زِندگی کے اَثمار ہیں۔

شیو کے اَوصاف میں تخریب اَور تعمیر دونوں شامل ہیں۔ تخریب کی قوت کالی دیوی میں اَور تعمیر کی قوت اناپورنا اَور دُوسری دیویوں میں متشکل ہو کر سامنے آتی ہے۔ دُوسری طرف وِشنو کا ایک ہی وصف ہے اَور ہر زمانے میں اُس نے اِسی وصف کا مظاہرہ کیا ہے: وہ ہر دَور میں اپنا کوئی نہ کوئی اَوتار بھیجتا ہے جو تہذیب کو ایک بلند سطح پر لے آتا ہے ...... کرشن' اُس کا ایک اَیسا ہی اَوتار ہے۔ وِشنو کی بیوی کا نام لکشمی ہے جو خوش بختی اَور حُسن کی دیوی ہے اَور جس نے سمندری جھاگ سے جنم لیا تھا۔ ہندو دیو مالا میں ایک بھرے پُرے خاندان کی مکمل تصویر دِکھائی دیتی ہے: جس طرح ہندو سماج مشترکہ خاندان کی روایت پر اُستوار ہے' بالکل اُسی طرح ہندو دیو مالا میں خاندانوں کے سلسلے ملتے ہیں؛ حتیٰ کہ برہم بھی' جو نام رُوپ سے بے نیاز ہے' اپنی بیوی سرسوتی کے ساتھ نظر آتا ہے۔ ہندو دیو مالا میں اِنسانی شکل کے دیوتاؤں کے علاوہ' جانور کے رُوپ میں پیدا ہونے والے دیوتاؤں کی بھی کمی نہیں۔ اِس سلسلے میں گنیش اَور ہنومان کا ذِکر کیا جا سکتا ہے۔ مطلب یہ کہ ہندو دیو مالا' ایک اَیسا مربوط اَور منظم سسٹم ہے جس میں برہم کی تجریدیت سے لے کر حیوان کی شکل کے دیوتاؤں کی اَرضیت تک' کائنات کے سارے پرت سمٹ آئے ہیں۔ اِس سے یہ نتیجہ بہ آسانی اَخذ ہو سکتا ہے کہ ہندو دیو مالا نے کائنات کا اَیسا تصوّر پیش کیا جس میں ہر شے اَپنے صحیح مقام پر تھی اَور کہیں بھی غدر کی کیفیت موجود نہیں تھی ...... یہ ایک مرتب اَور منظم کائنات تھی جس میں تخریب سے لے کر تعمیر تک کے سارے مراحل کو دیکھا جا سکتا ہے۔

اَساطیر کا ایک سلسلہ تو تخلیقِ کائنات کے واقعے سے متعلق ہے مگر ایک اَور سلسلہ' زمین اَور اِس کے باسیوں کی تباہی اَور بربادی کے واقعات پر مشتمل ہے ...... اِن کہانیوں کو پڑھیں تو یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ تخریب اَور تباہی کا ہر واقعہ' دراصل ایک نئی تخلیق کا پیش خیمہ ہے۔ یہ اَیسے ہی ہے جیسے بیج کا سخت چھلکا جب تک ٹوٹ پھوٹ نہیں جائے گا' اُس میں سے پودا باہر نہیں آ سکے گا۔ یُوں کہہ لیجیے کہ کچھ عرصے کے بعد ہر شے پر زنگ لگ جاتا ہے اَور اِرتقا کی رفتار سست پڑ جاتی ہے۔ چنانچہ ایک

تند و تیز تخریبی عمل ناگزیر ہو جاتا ہے جس سے شے کی پُرانی چمک لَوٹ آتی ہے اَور وُہ اَز سرِ نَو، تخلیقی طور پر فعال ہو جاتی ہے۔ اَساطیر میں پرانے، زنگ آلود جہان کو پانی کے علاوہ آگ وغیرہ کی مدد سے تباہ کرنے کی کہانیاں بھی ملتی ہیں؛ تاہم پانی سے تباہ کرنے والی کہانی زیادہ مشہور ہے۔ پانی کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ وہ ہر شے کو پاک صاف کر دیتا ہے یعنی شے یا فرد پر سے زنگ، کہنگی، فرسودگی اَور گناہ کی غلاظت دھو ڈالتا ہے تاکہ زِندگی اَز سرِ نَو اَپنا آغاز کر سکے۔ مذاہب میں یاترا کا ایک اَہم مقصد بھی یہی ہے کہ رُوح کو پاک صاف کیا جائے تاکہ وہ رفعت آشنا ہو سکے۔ عیسائیت میں "بپتسمہ" کی روایت بھی جسم کو پاک صاف کرنے کے عمل ہی سے متعلق ہے۔ اِسی طرح گنگا اَشنان کا مقصد بھی یہی ہے کہ پاپ دُھل جائیں اَور فرد دوبارہ تخلیقی طور پر فعال ہو جائے۔ لہٰذا طوفان کی اَسطور بظاہر تو تباہی اَور بربادی کا منظر پیش کرتی ہے لیکن بباطن حیاتِ نَو کی خوش خبری سناتی ہے۔ پانی سے تباہی کی اوّلیں اَسطور سمیریا میں ملی ہے: نینوا کی اَسطور نے اِس سے بہت کچھ اَخذ کیا ہے۔ یونانی اَساطیر میں بھی طوفان کی کہانی، سمیریا ہی کی کہانی سے متاثر لگتی ہے۔

سمیریا کی اَسطور کے مطابق دیوتاؤں نے فیصلہ کیا کہ بنی نوعِ اِنساں کو ملیامیٹ کرنے کے لیے پانی کا اِستعمال کیا جائے۔ مگر اُن میں سے ایک دیوتا، جس کا نام ان کی (Enke) تھا، اِنسان کی تباہی پر راضی نہ ہوا۔ اُس نے سپار (Sippar) کے بادشاہ، زایوسودرا (Ziusudra) کو ہدایت کی کہ وہ ایک کشتی بنالے۔ طوفان سات دِن اَور سات راتیں جاری رہا۔ زایوسودرا کی کشتی بچ گئی۔ آخر میں اُس نے آنو اَور ان لِل کے آگے سجدہ کیا: اُنھوں نے اُسے دیوتا کا مرتبہ بخش دیا اَور یُوں وہ نباتات کا رکھوالا اَور بنی نوعِ اِنساں کا "بیج" قرار پایا...... سمیریا کی اِس اَسطور میں زیادہ تفاصیل نہیں ملتیں، مگر مرکزی خیال سلامت ہے کہ آبی طوفانوں نے زایوسودرا کو تخلیقی طور پر فعال کر دیا جس سے نسلِ اِنسانی کا نیا سلسلہ شروع ہوا۔

سمیریا کی اَسطور کے مقابلے میں نینوا کی اَسطور زیادہ مفصل ہے جو طوفان اَور اُس کے کِرداروں کا پُورا تناظر پیش کرتی ہے۔ اِس اَسطور کے مطابق ایک بار، جل جامیش نے اپنے ایک بزرگ، اتناپشتم سے پوچھا کہ قدیم زمانے میں آبی طوفان کیسے آیا تھا اَور اُس میں کیا ہوا تھا...... اتناپشتم نے بتایا کہ جب شہر، شوری پک، بہت پُرانا ہو گیا تو دیوتاؤں نے فیصلہ کیا کہ ایک آبی طوفان لایا جائے تاکہ یہ شہر تباہ ہو (واضح رہے کہ اَسطور میں تباہی کے لیے کہنگی اَور فرسودگی کو وجہِ جواز قرار دیا گیا ہے اَور یہ بات

بے حد خیال انگیز ہے)؛ مگر دیوتا یہ بھی نہیں چاہتے تھے کہ زندگی کلیۃً فنا ہو جائے؛ وہ تو محض اِرتقا کی رفتار کو تیز تر کرنے کے خواہاں تھے۔ چنانچہ اتنا پشتم سے کہا گیا کہ وہ ایک کشتی تیار کرے، اُس میں ہر شے کا بیج محفوظ کرے اَور جب طوفان آئے تو کشتی کے کواڑ بند کر لے، یعنی خود ایک "بیج" میں منتقل ہو جائے جسے طوفان چھانتا پھٹکتا پھرے جب تک کہ اُس پر سے کہنگی، فرسودگی اَور زنگ کا غلیظ چھلکا اُتر نہ جائے؛ تاکہ وہ پھر سے پھلنے پھولنے کے قابل ہو سکے! اُسطور کے مطابق یہ طوفان سات دِن اَور سات راتیں جاری رہا۔ جب تباہی رُک گئی تو اتنا پشتم نے کھڑکی کھولی اَور دیکھا کہ تمام اِنسان گیلی مٹّی میں تبدیل ہو گئے تھے۔ آخر میں ای آ کشتی میں سوار ہوا۔ اُس نے اتنا پشتم اَور اُس کی بیوی کو اَپنے سامنے دوزانو ہونے کو کہا۔ تب اُس نے اُنھیں اشیرباد دی اَور کہا کہ وہ دونوں دیوتا ہو جائیں۔ نینوا کی اِس اُسطور کا لبّ لباب بھی یہی ہے کہ تخریب، تعمیر کا پیش خیمہ ہے؛ تاہم یہ تعمیر تخلیقِ کائنات کا واقعہ نہیں تھا...... یہ زندگی کی تجدید تھی، جو اِرتقا کے لیے ناگزیر ہے۔

یونان میں صورتِ حال یہ تھی کہ دیوتاؤں اَور اِنسانوں کا درمیانی فاصلہ، بڑی تیزی سے گھٹ رہا تھا۔ ایک طرف دیوتاؤں کا خاندان، اولمپس کی چوٹی پر رہتا تھا اَور دُوسری طرف اِنسانی خاندان تھا جو زمین پر گزر اَوقات کرتا تھا۔ اوّل اوّل اِن دونوں خاندانوں کو ایک دُوسرے کے قریب لانے کا اَہم کام پرومتھیس نے اَنجام دیا جو دُوسرے دیوتاؤں کی طرح سنگ دِل اَور مغرور نہیں تھا؛ اُسے اِنسان کا محسن اَور محافظ قرار دینا چاہیے۔ بعد اَزاں زیوس بھی اِنسان میں دِلچسپی لینے لگا اَور یُوں دیوتا، بلندیوں سے اُتر کر، اِنسان کے معاملات میں بڑی باقاعدگی سے دخل اَندازی کرنے لگے۔ شروع شروع میں دیوتا اَور اِنسان (آسمان اَور زمین) میں خاصا بُعد تھا؛ اُن میں مخاصمت کے شواہد بھی ملتے ہیں: مثلاً زیوس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ نسلِ اِنسانی سے کچھ زیادہ خوش نہیں تھا، اِس لیے ایک بار اُس نے فیصلہ کیا کہ اِس بدبخت نسل کو صفحۂ ہستی ہی سے مٹا دیا جائے اَور اِس کی جگہ، ایک بہتر اَور خوب تر نسل کو وُجود میں لایا جائے!

راؤس نے تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اِنسان، چار اَدوار میں سے گزر چکا ہے۔ پہلا دَور، سنہری زمانہ (ست جگ) تھا جب سارے دُکھ ایک مرتبان (یعنی پنڈورا صندوق) میں بند پڑے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب عورت ابھی پیدا نہیں ہوئی تھی (یہ مرتبان کہیں عورت ہی کا علامتی رُوپ تو نہیں تھا)۔ اِسے باغِ بہشت کا دَور بھی کہا جا سکتا ہے جس میں آدمی "ایک" کی صورت میں موجود تھا۔ اُس وقت یہ

خوش باش اور دُکھوں سے نا آشنا تھا۔ اِس کے بعد دُوسرا دَور آیا جس میں اِنسان، بچّوں کی طرح شرارتیں اور حرکتیں کرنے لگا (یہ دَور حقیقتاً تجسّس کا دَور تھا اور اِنسان کی فاضل قوت کے چھلک جانے کا منظر پیش کر رہا تھا)۔ تیسرے دَور میں انسان، ایک دُوسرے سے برسرِ پیکار ہو گئے اور اپنے ہی ہاتھوں تباہ ہونے لگے۔ پھر ایک ایسا دَور آیا جس میں سارے رِشتے ناتے تیزی سے ٹوٹنے لگے: باپ اور بیٹے میں ناقابلِ عبور خلیج پیدا ہو گئی، وعدے کانچ کی چوڑیوں کی طرح کرچ کرچ ہو گئے اور مجرموں کی عزت افزائی ہونے لگی؛ مزدُوروں نے کام کرنا چھوڑ دیا اور کھیت وِیران ہو گئے۔ نفسانفسی کے اِس زمانے میں زیوس، آسمان سے اُتر کر زمین پر آیا، یہ دیکھنے کے لیے کہ اِنسان کس حال میں ہے! وہ اسے دیکھ کر پہلے مایوس ہوا، پھر برہم...... تب اُس نے فیصلہ کیا کہ نسلِ انسانی کو غارت کر دے، جس نے فتنہ فساد پھیلا کر گناہ کی غلاظت سے ہر شے کو داغ دار کر دیا تھا۔ چنانچہ اُس نے دیوتاؤں کی کونسل طلب کی اور بتایا کہ اُس نے اِنسان کو غارت کرنے کا فیصلہ کر لیا ہے۔ دیوتاؤں نے اُس کی ہاں میں ہاں ملائی کہ اُن میں سے ہر کسی کو اپنا منصب عزیز تھا: اُن کی شخصیتیں زیوس کی تابع مہمل بن چکی تھیں۔

تب ہواؤں کو حکم مِلا کہ وہ بادلوں کو جمع کریں۔ آسمان سے برکھا اُتری اور پُورا یونان اُس کی زد پر آ گیا۔ پرومیتھیس کو زیوس کے اِرادے کا علم تھا، وہ اِنسان کی مکمل تباہی ہرگز نہیں چاہتا تھا۔ چنانچہ اُس نے اپنے بیٹے سے کہا کہ وہ ایک صندوق بنا لے، اُس میں خورد و نوش کی اَشیا جمع کرے اور اپنی بیوی کو ساتھ لے کر اُس میں چھپ جائے۔ طوفان، نو دِن اور نو راتیں جاری رہا؛ صندوق بہتے بہتے پرناسس پہاڑ کی اُس چوٹی پر جا پہنچا جو طوفان میں سلامت رہی اور یوں زِندگی کی اِبتدا ازسرِ نَو ممکن ہوئی۔ آبی طوفان کی یہ کہانی سمیریا اور نینوا کی کہانیوں ہی کے سلسلے کی ایک کڑی ہے کہ اُس میں بھی آبی طوفان نے نسلِ اِنسانی کو مکمل طور پر تباہ کرنے کے بجائے محض اِس پر سے کہنگی اور غلاظت اُتاری تاکہ یہ دوبارہ پھل پھول سکے۔ یہ کہنا بھی غلط نہیں کہ طوفان نے اِنسان کو دوبارہ "ایک" میں تبدیل کر دیا اور "ایک" کسی نئی شکتی سے لیس ہو کر خود کو دوبارہ منقسم کرنے کے قابل ہو گیا۔

واضح رہے کہ سمیریا کی داستان میں آنو اور ان لل نے، نینوا کی داستان میں ای آ نے، یونان کی داستان میں پرومیتھیس نے اور ہندو دیومالا میں وِشنو نے آبی طوفان سے زندہ بچ نکلنے والے جوڑے کو اَشیرباد دی۔ دیوتا کے ہاتھ کا یہ لمس، دراصل اِنسان کے بطون میں سوئے ہوئے تخلیقی جذبے کے بیدار ہونے کی بشارت تھی۔ چنانچہ اِس لمس نے اِنسان کو بکھراؤ کی حالت سے باہر نکال کر مجتمع کیا اور اِنسان ایک

نئے سفر پر روانہ ہونے کے لیے تیار ہو گیا۔

اُساطیر کا تیسرا بڑا سلسلہ، زرعی معاشرے کے دو اہم مشاہدات کا نتیجہ تھا۔ مثلاً قدیم اِنسان دیکھتا کہ بہار میں شگوفے کِھلتے، گرمی میں پھل تیار ہوتا اَور خزاں میں پتّے پیلے پڑ جاتے اَور رُوئیدگی عنقا ہو جاتی۔ پھر بہار دوبارہ آتی اَور نئے شگوفے پھوٹتے اَور درختوں میں زِندگی کی نئی لہر دَوڑنے لگتی۔ دُوسرا مشاہدہ یہ تھا کہ جب کاشت کا موسم آتا تو کسان زمین کو تیار کر کے بیج کو اُس کے نیچے دبا دیتا اَور کچھ ہی دِنوں کے بعد یہ بیج ایک پَودے کی صورت میں زمین سے برآمد ہو جاتا۔ اِن مشاہدات نے زرعی معاشرے کے اِنسان کو یہ احساس دِلایا کہ مَوت تو محض ماندگی کا وقفہ ہے، اِس لیے مَوت کے بعد خود اِنسان بھی اَز سرِ نَو زِندگی کا آغاز کرتا ہے۔ گویا قدیم اِنسان، ہر شے کی وجہِ جواز تلاش کرنے پر مائل تھا: اُس کا یہ عمل منطقی یا سائنسی نہیں، وہبی تھا۔ لہٰذا اِنسان پر یہ بات منکشف ہوئی کہ ہر سال موسمِ سرما میں رُوئیدگی کا دیوتا، زیرِ زمیں چلا جاتا ہے (یعنی مَر جاتا ہے)؛ مگر موسمِ بہار میں دوبارہ زِندہ ہو جاتا ہے۔ جب وہ مَر جاتا ہے تو سارے عالَم پر مُردنی چھا جاتی ہے: چرند، پرند، پودے اَور اِنسان، سب مضمحل ہو جاتے ہیں؛ پھر جب دیوتا دوبارہ زِندہ ہو جاتا ہے تو زمین کی ہر شے انگڑائی لے کر بیدار ہو جاتی ہے ...... گویا زِندگی اَور مَوت نیز خزاں اَور بہار کا سارا زمینی ڈراما، بیک وقت آسمانی بھی ہے اَور زمینی بھی، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ زمینی ڈراما، دراصل آسمانی ڈرامے ہی کا عکس ہے۔ اِس اعتبار سے دیکھیں تو قدیم اِنسان نے، تغیرات اَور حادثات کے عقب میں ایک تنظیم اَور ترتیب دریافت کر کے، کائنات کو اِس کی وہ یک جہتی اَور اِکائی لَوٹا دی جو مَوت اَور خزاں سے پیدا ہونے والے اِنتشار کی کیفیت نے اُس سے چھین لی تھی۔

سُمیریا کی اَسطور میں دیو موزی، رُوئیدگی کا دیوتا تھا جو فصل کے کٹ جانے کے بعد (یعنی بیج میں منتقل ہو کر)، زمین کے نیچے چلا جاتا۔ جب زمین سے اگلی فصل برآمد ہوتی تو وہ بھی طلوع ہو جاتا۔ اَسطور کے مطابق دیو موزی کو زمین کے نیچے قید کر دیا جاتا اَور عنانا دیوی (جو تخلیقی قوت کی علامت تھی)، زمین کے اَندر اُتر کر دیو موزی کو حیات عطا کرتی۔ سُمیریا کی قدیم تریں اَساطیر پر کریمر (Kramer) نے جو کام کیا ہے، اُس کے مطابق، گِلی تختیوں میں، عنانا کے زیرِ زمیں جانے کی وجہ بیان نہیں ہوئی، فقط یہ کہا گیا ہے کہ جب وہ زمین کے نیچے اُتری تو سات دروازوں کے دربان، نیتی (Neti) نے اُسے روکا۔ پھر یُوں ہوا کہ عنانا دیوی کو گزرتے ہوئے، ہر دروازے پر، اپنے لباس کا کوئی نہ کوئی حصّہ اُتارنا

پڑا حتیٰ کہ ساتویں دروازے میں سے گزرنے کے بعد وہ بالکل برہنہ ہوگئی (غور کیجیے کہ سٹریپ ٹیز کی روایت کتنی پُرانی ہے!)' اَور جب وہ زمین کے اَندر اُتر آئی تو سات ؔ ججوں نے اُس پر مَوت کی آنکھ مرکوز کر دی اَور وہ ایک لاش میں تبدیل ہوگئی؛ مگر "اَن کی" دیوتا نے اُسے دوبارہ زِندہ کر دیا۔ بعد اَزاں وہ زمین میں سے باہر آئی تو قاعدے کے مطابق اُسے کسی اَور کو اپنی قربانی کے لیے پیش کرنا تھا۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ اُس نے اپنے شوہر' دیوموزی کو اِس نیک کام کے لیے چُنا اَور اپنی جگہ اُسے زیرِ زمیں بھیج دیا۔ بابل کی اَسطور میں دیوموزی کی جگہ تموز لے لیتا ہے اَور عنانا کی جگہ اعشطار دیوی۔ اَب کہانی یُوں بنتی ہے کہ تموز' زمین کے نیچے قید ہو جاتا ہے تو زمین کے اُوپر بربادی پھیل جاتی ہے' زرخیزی ختم ہو جاتی ہے اَور نسل کشی کا سلسلہ رُک جاتا ہے۔ اعشطار دیُوی' تموز کو لانے کے لیے زیرِ زمیں جاتی ہے مگر وہ سٹریپ ٹیز کے عمل سے نہیں گزرتی (جو ایک اعتبار سے اپنی شخصیت کی نفی کرنے کے مترادف ہے)' وہ جارحانہ رویّے کا مظاہرہ کرتی ہے جو بابل کے باشندوں کی روایتی جارحیّت کا کُھلا ثبوت ہے۔ چنانچہ بابل کی وہ نظم جس میں یہ کہانی بیان ہوئی ہے' واقعے کو کچھ یُوں پیش کرتی ہے کہ دروازے کے سامنے پہنچ کر اعشطار دیوی نے کڑک کر کہا:

اَے دربان' دروازہ کھول دے
کھول دے دروازہ تاکہ میں داخل ہو سکوں!
اَور تو نے دروازہ نہ کھولا تو میں اِسے توڑ دُوں گی
میں اِس کی کُنڈی کو ٹکڑے ٹکڑے کر دُوں گی
میں دروازے کو اُکھاڑ پھینکوں گی
مُردوں کو جگا دُوں گی اَور وہ زِندوں کو کھا جائیں گے!

اعشطار دیوی کے اِس جارحانہ رویّے سے خیال معاً کالی دیوی کی طرف منتقل ہوتا ہے کیونکہ کالی بھی دراصل تخریب اَور جارحیّت کی دیوی ہے۔

تموز اَور اعشطار کی یہی کہانی فریجیا میں آتیس (Atis) اَور سب ایلی (Cybele) کی صورت میں ملتی ہے۔ اِس کہانی میں آتیس' زمین کے اَثمار پر حکومت کرتا ہے بلکہ وہ خود ثمر یا اَناج ہے۔ اُسے "کٹا ہوا گندم کا خوشہ" کے لقب سے بھی پکارا گیا ہے۔ فریزر کے خیال کے مطابق آتیس کی پُر آلام زِندگی' مَوت اَور واپسی' گندم کے اُس پَودے کے مماثل تھی جسے درانتی زخمی کر دیتی' گودام نگل جاتا؛ مگر وہ کاشت کے وقت پھر باہر آ جاتا۔

روئیدگی کے دیوتا کی مَوت اَور حیاتِ نَو کا قِصّہ، مصر کی دیو مالا میں اوسیرس اَور آئسس کی کہانی میں مِلتا ہے۔ اوسیرس کی کہانی کے کئی پہلو قابلِ غور ہیں۔ مثلاً اپنے ظالم بھائی سیتھ (Seth) پر اوسیرس کی فتح اِس بات کا اعلان تھا کہ مصر کے دونوں حصے ایک طویل تصادُم کے بعد بالآخر یک جاں ہو گئے تھے؛ گویا کثرت نے وحدت کی صورت اِختیار کر لی تھی۔ دُوسرا پہلو یہ ہے کہ تموز کی طرح اوسیرس بھی ایک اَیسا دیوتا تھا جو نباتات کی مَوت کے ساتھ خود بھی مَر جاتا اَور جب نباتات کا دوبارہ ظہور ہوتا تو وہ بھی دوبارہ پیدا ہو جاتا۔ تیسرا پہلو یہ ہے کہ اوسیرس، زمین کے نیچے کے تاریک جہاں کا بے تاج بادشاہ تھا اَور مُردوں پر حکومت کرتا تھا۔ یوں وہ اِنسان کی اُس زِندگی سے بھی متعلق تھا جو مَوت کے بعد شروع ہوتی ہے۔

یونان میں زیرِ زمیں جانے والے دیوتا کی کہانی میں کچھ تبدیلی نظر آتی ہے۔ باقی کہانیوں میں تو دیوتا زمین کے نیچے قید ہو جاتا ہے اَور دیوی (یعنی اُس کی شکتی) اُسے رہائی دِلاتی ہے مگر یونانی دیو مالا میں ڈائیونائسس کی ماں کو زمین کے نیچے قید کیا جاتا ہے اَور ڈائیونائسس اُسے بچانے کے لیے پاتال میں اُترتا ہے۔ وہ ماں کو واپس لاتا ہے اَور پھر اولمپس کی چوٹی پر چلا جاتا ہے۔ گویا فریجیا، بابل، اور مصر وغیرہ کی اَساطیر میں "شکتی" خود فعال ہے اَور فرد کو بچاتی ہے یعنی لاشعور کی وَہبی قوت اُسے راستہ دِکھاتی ہے جبکہ یونان میں فرد خود اَپنی "شکتی" کو تلاش کرتا ہے اَور جب اُسے حاصل کر لیتا ہے تو اولمپس کی بلندیوں پر پہنچ جاتا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ فرق معمولی نوعیت کا نہیں۔ باقی ممالک کی تہذیبوں میں فرد، تابعِ مہمل تھا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہاں فرد ابھی وُجود ہی میں نہیں آیا تھا؛ لیکن یونان میں فرد کا اَپنی "شکتی" کو تلاش کرنا، اِس اَمر کی طرف واضح اِشارہ ہے کہ وہاں کی دیو مالائی دُھند کے اَندر اِنفرادیت کا ایک چھوٹا سا دِیا ٹمٹمانے لگا تھا۔ اِس چراغ نے آگے چل کر سارے یونان میں آگہی کی روشنی کو تیز تر کرنا تھا جس میں تضادات دِکھائی دینے لگتے ہیں تعقلات قائم ہوتے ہیں، اَور تجزیے اَور منطق کی مدد سے، وجود کو پہچاننے کی سعی کا آغاز ہو جاتا ہے۔

اَساطیر کے پورے نظام کا جائزہ لیا جائے تو اِس میں کئی سطحوں پر کائنات کو "اِکائی" کے طور پر محسوس کرنے کے شواہد ملیں گے۔ مثلاً مذہبُ الارواح کے دَور میں قوت، کرچ کرچ ہو کر، جانوروں، پتھروں، درختوں، دریاؤں، پہاڑوں اَور اُن سے وابستہ جِنّوں، بھوتوں اَور ڈائنوں میں منقسم ہو گئی تھی، اَور وحدت کے بجائے کثرت کا مظاہرہ کر رہی تھی (اِس دَور میں اِنسان، قوت کی اِن قاشوں کی خوشنودی حاصل

کرنے کے لیے اِن کی پُوجا کرتا یا اِنھیں رشوت دیتا تھا: ٹوٹم کی ساری روایت بھی اِسی دَور میں پروان چڑھی تھی)؛ مگر اُساطیر کے دَور میں یہ تمام متفرق قوتیں یا قوت کی قاشیں، نہ صرف ایک ہی دھاگے میں پرو دی گئیں بلکہ یہ دھاگا (ایک ہار کی صورت میں) ایک بڑی قوت کے گلے میں پڑا ہوا بھی دِکھائی دینے لگا۔ گویا اُساطیر میں ایک کائناتی ریاست کا تصوّر اُبھرا جس کا سربراہ ایک بڑا دیوتا تھا۔ پھر اُس دیوتا کے زیرِ نگیں مختلف دیوتا اَور دیویاں تھیں اَور ہر ایک کے سپرد فطرت کا کوئی نہ کوئی عُنصُر تھا بلکہ اُن میں سے بعض کو تو زمین کے بڑے بڑے ٹکڑے اِس طرح بخش دیے گئے تھے جیسے بادشاہ خوش ہو کر اپنے درباریوں کو جاگیریں عطا کر دیتے تھے۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ اُساطیر میں قوت کی تقسیم کچھ اِس طور ہوئی ہے کہ چھوٹی چھوٹی قوتیں (مثلاً علاقائی دیویاں اَور بدرُوحیں وغیرہ) بھی بڑی قوت کے ساتھ منسلک ہو گئی ہیں اَور اُن کی آزاد حیثیت باقی نہیں رہی۔ اُساطیر میں سب سے بڑی قوت، آسمان پر متمکن ہے: اُسے آسمانی قوت کہ لیجیے۔ مصر میں اُس نے خود کو سُورج کی آنکھ سے منسلک کیا اَور رع دیوتا میں مرتکز ہو گئی۔ ہندوستان میں برہم، آسمان کی بے نام اَور بے صورت قوت کا مظہر تھا اَور سریا کے ذریعے سُورج کی آنکھ بن کر زمین اَور اہلِ زمیں پر حکمرانی کرتا تھا۔ سمیریا میں آسمان کی حکومت آنو کے سپرد تھی جو آسمان کے بدلتے ہوئے مزاج کا مظہر تھا؛ یعنی کبھی تو وہ آسمان کی طرح مہرباں اَور کبھی نا مہرباں ہو جاتا۔ یونان میں زیوس آسمانی قوت کا مالک تھا بلکہ خود آسمانی قوت تھا۔ گویا اُساطیر میں، آسمان سے اتھارٹی (Authority) کا تصوّر وابستہ تھا اَور زمین پر بھی جس کسی کو اتھارٹی حاصل ہوتی (مثلاً باپ، کاہن یا بادشاہ وغیرہ کو)، اُس کے رویّے میں "بڑے دیوتا" کے وُجود کو فوراً پہچان لیا جاتا: یہ بات مصر میں بطورِ خاص نمایاں تھی جہاں فرعون کو دیوتا قرار دیا گیا تھا۔ یُوں قوت کے حوالے سے زمین اَور آسمان میں ربط پیدا ہوا۔ آسمان پر دیوتا کی قوت تھی جس کے آگے سرِ تسلیم خم کرنا ضروری تھا اَور زمین پر بادشاہ کی قوت تھی جس کے تابع ہونا ضروری تھا۔ چنانچہ یہ خیال کہ بادشاہ زمین پر خُدا کا نمائندہ ہے، اُساطیر کے زمانے کے بعد بھی ایک طویل مدت تک خاصا مضبوط رہا۔

قوت کا دُوسرا رُوپ، بارانی طوفانوں میں متشکل ہو کر سامنے آیا۔ سمیریا میں بارانی طوفان کے دیوتا کا نام ان لل تھا جس کے بارے میں ہنری فرینک فورٹ وغیرہ نے لکھا ہے کہ طوفان میں جو قوت اَور شدّت پنہاں تھی، وہی تو ان لل دیوتا تھا۔ گویا حکومت آنو کی تھی مگر جس قوت سے وہ حکمرانی کرتا تھا، اُس کا نام ان لل تھا۔ اِسی طرح ہندوستان کی دیومالا میں حکومت برہم کی تھی اَور ساری

کائنات میں اُسی کے نام کا سِکّہ چلتا تھا؛ مگر جن قوتوں کی مدد سے وہ حکومت کرتا تھا' اُن میں سے ایک کا نام وِشنو تھا جو بنیادی طور پر بارانی طوفان کا دیوتا تھا کہ وہ اپنے کوندوں سے زمین کو بار بار مس کرتا تھا اُور اِس کے باسیوں کو برہم کی قوت کا احساس دِلاتا تھا۔ یونان میں آسمانی دیوتا زیوس تھا جس کی حکمرانی پُوری کائنات پر تھی؛ لیکن اُس کی شکتی بھی زیادہ تر تائیفون (یعنی طوفان کے دیوتا) کے ذریعے خود کو ظاہر کرتی تھی۔ عام حالات میں طوفان کی یہ قوت' خیر کا اِعلامیہ تھی لیکن اِس کے بطون میں ایک انوکھی وحشت اُور تشدّد تھا جو کبھی کبھی خیر کے لبادوں کو پھاڑ کر درشن دیتا اُور پھر زندگی کے بخیے اُدھیڑ کر رکھ دیتا۔

قوت کا تیسرا رُوپ پانی تھا جو زمین پر تھا؛ مگر خود اِس کے بھی دو رُوپ تھے یعنی میٹھا پانی اُور کھاری پانی۔ چونکہ اِنسان کو زِندہ رہنے کے لیے نیز فصلیں اگانے کے لیے' میٹھا پانی درکار تھا' اِس لیے اُس نے میٹھے پانی اُور اِس سے وابستہ دیوتا (یا دیوی) کو' خیر کا نمائندہ قرار دیا؛ مگر کھاری پانی سے وابستہ دیوی کو' شر سے متعلق کر دیا۔ سیمریا میں پانی کے دیوتا کا نام ''ان کی'' تھا مگر درحقیقت وہ میٹھے پانی کا دیوتا تھا جبکہ کھاری پانی کے ساتھ سمندری بلا' تیامت کا نام وابستہ تھا جسے مردک نے تہِ تیغ کیا۔ پانی میں جو گہرائی اُور سوئی سوئی سی کیفیت ہے' اُس کے باعث پانی اُور پانی سے وابستہ دیوتا یا دیوی بھی عقل اُور دانش کا نمائندہ قرار پائی۔ پانی کا اصل منصب تخلیق کاری ہے، جس کے بغیر فصلیں اُور پودے اُور جان دار زِندہ نہیں رہ سکتے؛ اُور پانی ہی سے زِندگی نمودار ہوتی ہے۔ چنانچہ تخلیقِ کائنات کے بارے میں جو کہانیاں ہم تک پہنچی ہیں' اُن سب میں یہ بات بڑے اِلتزام کے ساتھ بیان ہوئی ہے کہ شروع شروع میں پانی تھا' پھر پانی سے زِندگی نے جنم لیا۔

اَب تصویر کچھ یُوں بنتی ہے کہ اُوپر آسمانی دیوتا ہے جس کی کونسل میں ایک وزیر' بارانی طوفان کا بھی ہے جو زمین کو آسمان کی قوت سے آشنا کرتا ہے یعنی فلک کی بات زمین کو بتا دیتا ہے۔ پھر اُس وزیر کا ایک ایجنٹ بھی ہے جو پانی کا دیوتا ہے اُور پانی کی مدد سے زمین کی روئیدگی کو برقرار رکھتا ہے۔ یہ ساری کہانی مزید سمٹ کر یہ صورت اِختیار کرتی ہے کہ قحط سالی کے دَوران میں زمین کے باسی' آسمان کی وسیع و بے کنار' لامحدود' لازوال قوت کی طرف آنکھ اُٹھا کر دیکھتے' اُس کے آگے دست بہ دُعا ہوتے کہ کوئی چھینٹا پڑے۔ پھر اُن کی قسمت اگر یاوری کرتی (یعنی آسمان کا دیوتا اگر مہرباں ہو جاتا) تو برکھا کے تیر' زمین میں پیوست ہو جاتے اُور تشنہ لب زمین' میٹھے پانی سے سیراب ہو جاتی اُور اِس سیرابی کے ساتھ ہی

زمین کے باسی بھی جی اُٹھتے۔ یُوں دیکھیے تو اَساطیر نے زِندگی یا رُوئیدگی کے سارے ڈرامے کو زمینی اَوْر آسمانی قوتوں کی ایک چھوٹی سی تمثیل کے ذریعے دریافت کر کے، کائنات کو نہ صرف ایک خاندان بلکہ ایک ریاست میں تبدیل کر دیا جس میں آسمان (یعنی بادشاہ) ہی زمین (یعنی رعایا) کے لیے اَن داتا تھا اَور جس کی ذرا سی بے نیازی بھی زمیں اَور اہلِ زمیں کو بہ آسانی تباہ کر سکتی تھی۔

تاہم اَساطیری نظام نے معاشرتی اِکائی کے تصوّر ہی کو پیش نہیں کیا، اِس نے کائنات کے جملہ مظاہر کو بھی ایک تمثیل میں منکشف کر دیا۔ آج کے اِنسان کی طرح، قدیم اِنسان کے سامنے بھی کائنات ایک "اَسرار" کی طرح ہمہ وقت موجود تھی اَوْر وہ اِس اَسرار کی کُنہ تک پہنچنے کا متمنی تھا؛ مگر وہ آج کے سائنسی، تجزیاتی اَور منطقی رویے کے بجائے کشفِ ذات کے تخلیقی عمل سے اِستفادہ کرنے پر زیادہ مائل تھا۔ سو کشفِ ذات کا یہ عمل ہی اَساطیر کی تخلیق پر منتج ہوا۔ جس طرح فرد خواب دیکھتا ہے، بالکل اُسی طرح معاشرہ بھی خواب دیکھتا ہے۔ یہ خواب کبھی مثبت ہوتا ہے اَور کبھی منفی؛ یعنی کبھی ایک مثالی معاشرے کا اَور کبھی ایک برتر نسل کی حکومت کا، اَور کبھی یہ خواب جنتِ گم گشتہ کا بھی ہوتا ہے۔ تاہم قدیم زمانے میں اِس خواب نے خود کو اَساطیر ہی میں منکشف کیا اَور دیوتاؤں کی کہانیوں میں کائنات کے اَسرار پر سے پردہ اُٹھایا...... بنیادی طور پر، سوچ کا یہ اَنداز وَہی تھا؛ نیز یہ فکشن کے عقبی دِیار کی حیثیت رکھتا تھا۔

(دائرے اَور لکیریں)

حوالہ جات

(1) S. H. Hook, *Middle Eastern Mythology*, p.23
(2) Herbert J. Muller, *Freedom in the Ancient World*, p.40
(3) W. H. D. Rouse, *Gods, Heroes and Men*, p.5
(4) Kramer, *From the Tablets of Sumer Colorado*, 1956
(5) Henri Frank Fort etc., *Before Philosophy*, p.153

کلچر ہیرو کی کہانی

اساطیر میں کلچر ہیرو کی اَہمیت قریب قریب وُہی ہے جو ٹوٹم قبیلے میں ٹوٹم کی ہوتی ہے۔ ٹوٹم قبیلہ، ٹوٹم کو اَپنا جدِ امجد سمجھتا ہے۔ ٹوٹم، ایک رکھوالے کی طرح قبیلے کے جان و مال کی حفاظت کرتا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں، ٹوٹم قبیلہ، اپنے ٹوٹم سے قوت حاصل کر کے، زمانے کے نشیب و فراز کا مقابلہ کرتا ہے۔ یُوں دیکھا جائے تو ٹوٹم، پورے قبیلے یا متعدد قبیلوں میں، جوڑنے والی ایک طاقت ہے۔ ٹوٹم ہی کی طرح کلچر ہیرو بھی اپنے مخصوص معاشرتی دائرے سے متعلق ہوتا ہے؛ مگر ٹوٹم کے برعکس، وہ اپنے معاشرے کی بہبود و بقا کے لیے، آبِ حیات یا امرو بیے کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ علاوہ اَزیں ٹوٹم، ایک تجریدی قوت ہے جو کبھی ماضی کے دُھندلکوں میں موجود تھی؛ اَب وہ ایک محافظ لیکن مخفی رُوح کی طرح اپنے علامتی مظہر کے وسیلے سے پُورے قبیلے کی حفاظت کرتا ہے جبکہ کلچر ہیرو، گوشت پوست کا لباس زیبِ تن کیے، اپنے معاشرتی دائرے کے اَندر موجود بھی ہوتا ہے اَور اُس کی حفاظت کرنے کے علاوہ اُس کے لیے لازوال قوت کے خزائن کی تلاش بھی کرتا ہے۔ گویا کلچر ہیرو میں اِنسانی اَوصاف موجود ہوتے ہیں؛ مگر وہ اِنسانی اَوصاف کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ سوسن لینگر نے لکھا ہے:

> وہ (کلچر ہیرو) نصف دیوتا اَور نصف دیوکش ہے۔ وہ اکثر و بیشتر سب سے چھوٹا بیٹا ہوتا ہے لیکن اپنے احمق بھائیوں میں سب سے چالاک! وہ اُونچے درجے کے خاندان میں پیدا ہوتا ہے لیکن یا تو اُسے اِغوا کر لیا جاتا ہے یا باہر پھینک دیا جاتا ہے جہاں اُسے کوئی بچا لیتا ہے، یا وہ بچپن ہی میں کسی طلسم میں گرفتار ہو جاتا ہے طلسماتی کہانی کے کردار کے برعکس اُس کے جملہ اَعمال، قیدوبند سے رہائی پانے پر ہی شروع ہوتے ہیں اَور پھر وہ بنی نوعِ انساں کو فیض پہنچانے لگتا ہے۔ وہ اِنسانوں کو آگ، علاقہ اَور کھیل عطا کرتا ہے: اُنھیں زراعت، جہاز سازی اَور شاید زبان تک سکھاتا ہے۔ وہ اَرض کو بناتا، سُورج کو تلاش کرتا ہے، پھر اُسے آسمان میں لٹکا دیتا ہے، اَور

بارش اَور ہوا کو اَپنے تابع کر لیتا ہے۔

طلسماتی کہانی کے ہیرو کے برعکس کلچر ہیرو انفرادیت کا نہیں اجتماعیت کا علَم بردار ہے۔ یہ کوئی ایسی افسانوی مخلوق نہیں جو ایک کہانی میں تو اُبھرے مگر اِس کے بعد کسی اَور کہانی میں اِس کا ہم شکل تک نظر نہ آئے۔ کلچر ہیرو نام اَور جگہ کی تبدیلیوں کے باوجود بنیادی طور پر یکساں اَوصاف کا حامل رہتا ہے۔ یونگ کا خیال ہے کہ ہم عام اِنسانوں کے اَندر "فوق البشر" کی تلاش کرتے ہیں یعنی ایک ایسی ہستی کی جو نصف اِنسان اَور نصف دیوتا ہے اَور جو اُن کے ایسے خیالات صورتوں یا قوتوں کی علامت ہے جو رُوح کو اَپنی گرفت میں لے کر تبدیل کر دیتی ہیں۔ نفسیات کے نقطۂ نظر سے یہ قوتیں اجتماعی لاشعور کے آرکی ٹائپل عناصر ہیں اَور اِنسان کا اَیسا قدیم وَرثہ ہیں جو اِس پر اُسی طرح نچھاور ہوتا ہے جس طرح آفتاب کی روشنی یا ہوا۔ چنانچہ اِس وَرثے سے پیار کر کے اِنسان اُس شے سے پیار کرتا ہے جو سب اِنسانوں میں قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔ یُوں اِنسان اُس پُراَسرار قوت سے ہم رشتہ ہو جاتا ہے جو کُل کا ایک حِصّہ ہونے کے احساس سے جنم لیتی ہے۔ اِس اعتبار سے دیکھیں تو ٹوٹم کی طرح کلچر ہیرو کا جنم بھی منطقی سوچ کا نہیں ذہنی سوچ کا کرشمہ نظر آئے گا کیونکہ اِس کا تعلق روز مرّہ کی عام زِندگی کے پس پُشت وقت کے اَندر بہت دُور تک اُتری ہوئی اُس اِنسانی زِندگی سے ہے جو اِنسان کے ذہن سے تو محو ہو چکی ہے لیکن آرکی ٹائپل تصوّرات کی صورت میں تاحال اُسی طرح موجود ہے۔

عجیب بات یہ ہے کہ کلچر ہیرو ایک طرف اِجتماعی لاشعور میں اِنسان کی غوّاصی کا ثمر ہے یعنی جب پورا معاشرہ ایک تخلیقی رَو میں بہ کر نسل کے گودام سے تازہ قوت حاصل کرنے کے لیے پلٹتا ہے تو لامحالہ اِس قوت کی حامل شخصیت (یعنی کلچر ہیرو) سے متعارف ہوتا ہے؛ اَور دُوسری طرف خود کلچر ہیرو جب بنی نوعِ اِنساں کو فیض پہنچانے کے لیے مہم جُوئی میں مبتلا ہوتا ہے تو اُسے بھی ایک بے نام و نشاں تاریک اَور مصائب اَور حوادِث سے اَٹے ہوئے جہان میں اُترنا پڑتا ہے تاکہ وہاں سے وہ آبِ حیات لا سکے جو اِنسانوں کے لیے ایک بیش بہا نعمت ہے۔ چنانچہ کلچر ہیرو اکثر و بیشتر ایک ہی بنیادی پیٹرن کے مطابق سرگرمِ عمل ہوتے ہیں اَور اِن کے پیشِ نظر مقاصد بھی ایک سے ہوتے ہیں۔ مثلاً سمیریا کے ہیرو جلجامیش کو لیجیے: جب اُس کا رفیقِ کار انکیدو مر گیا تو جلجامیش کو یہ فکر دامن گیر ہوئی کہیں اُس کا انجام بھی ویسا ہی نہ ہو۔ موت کا یہ سانحہ بظاہر تو انکیدو سے متعلق تھا لیکن دراصل اِس کا تعلق موت کے اُس کربناک تجربے سے تھا جس سے ہر اِنسان کو زُود یا بدیر گزرنا پڑتا ہے۔

تہذیب کی ترقی کے ساتھ ساتھ قدیم اِنسان کو اپنی صلاحیتوں کا عرفان تو حاصل ہو گیا تھا اُور اُسے اپنے اشرف المخلوقات ہونے کا پُورا یقین بھی تھا لیکن ساتھ ہی وہ اِس کربناک صورتِ حال سے بہت دُکھی بھی تھا کہ آدمی آخر کار خاک میں مل کر خاک ہو جاتا ہے۔ چنانچہ مَوت کو شکست دے کر زندۂ جاوید ہو جانے کی خواہش، تمام اِنسانوں کی مشترکہ خواہش تھی جس کی سیرابی کے لیے ہر فوق البشر کو تگ و دَو کرنا پڑتی تھی۔ یہی کچھ جلجامیش نے بھی کیا۔ اُسے علم تھا کہ اُس کا بزرگ اتنا پشتم ہی وہ واحد اِنسان ہے جو لافانی ہو چُکا ہے (اَیسا لگتا ہے جیسے اِس کہانی میں اتنا پشتم کو بھی ٹوٹم قبیلے کے جدِ امجد کا منصب حاصل تھا اُور وہ بھی ٹوٹم ہی کی طرح زندۂ جاوید تھا)۔ چنانچہ اُس نے اپنے اُس بزرگ کو تلاش کرنے کا اِرادہ کیا اُور ایک طویل سفر پر روانہ ہو گیا۔ بظاہر تو یہ سفر باہر کی طرف تھا لیکن نفسیاتی طور پر دیکھا جائے تو اِس کا رُخ اَندر کی طرف تھا۔ لہٰذا اپنے اِس سفر کے دوران میں جلجامیش جن رُکاوٹوں سے خارج کی دُنیا میں نبرد آزما ہوا، وہ دراصل اُس کے اَندر کی رُکاوٹیں تھیں۔ اپنے سفر کے اِبتدائی مراحل میں وہ کوہِ ماشو تک جا پہنچتا ہے اُور پھر آفتاب کی شاہراہ کے ساتھ ساتھ چلنے لگتا ہے۔ بارہ کوس تک گھُپ اندھیرے میں سفر کرنے کے بعد بالآخر وہ شمس (سورج دیوتا) کے پاس پہنچ جاتا ہے۔ شمس اُسے اُس کے اِرادے سے باز رکھنے کی کوشش کرتے ہوئے کہتا ہے:

> جلجامیش، تم کہاں مارے مارے پھر رہے ہو...... جس (اَبدی) زندگی کی تمھیں تلاش ہے، وہ کبھی نہیں ملے گی!

لیکن جلجامیش پاسبانِ عقل کو خاطر میں لانے والا نہیں، وہ اپنا سفر جاری رکھتے ہوئے بالآخر مَوت کے پانیوں والے سمندر تک جا پہنچتا ہے۔ وہاں اُس کی ملاقات غرشانابی سے ہوتی ہے جو کسی زمانے میں اتنا پشتم کی کشتی کا ملّاح تھا (دیکھیے جلجامیش اُسی راستے پر سفر کر رہا تھا جس پر اتنا پشتم نے سفر کیا تھا) ...... وہ غرشانابی سے درخواست کرتا ہے کہ وہ اُسے پار لے جائے۔ غرشانابی، اُس کی درخواست کو شرفِ قبولیت بخشتے ہوئے، جنگل سے ایک سو بیس[؟] چپواریں بنا لاتا ہے۔ سمندر کے اِس سفر کے دوران میں اُسے یہ ساری چپواریں اِستعمال کرنا ہیں کیونکہ جو چپوار اُس سمندر کے پانی سے ایک بار چُھو جائے، وہ اِس قدر زہریلی ہو جاتی ہے کہ اُسے دوبارہ اِستعمال کرنا خطرے سے خالی نہیں۔ گویا اِس سمندر کا پانی بجائے خود مَوت ہے۔ قصہ مختصر یہ کہ جلجامیش، تمام رُکاوٹوں کو عبور کر کے، آخر کار اتنا پشتم کے حضور جا پہنچتا ہے اُور اُس سے بقائے دوام کا راز معلوم

کرنے کی کوشش کرتا ہے؛ مگر اتنا پشتم نہایت ملائمت سے اُسے بتاتا ہے کہ دیوتاؤں نے لافانی ہونے کا حق صرف اپنے لیے محفوظ کر رکھا ہے اَور بنی نوعِ اِنساں کی قسمت میں مَوت لکھ دی ہے۔ اتنا پشتم یہ بھی کہتا ہے کہ اِنسان کو تو نیند سے بھی مفر نہیں؛ پھر وہ مَوت کی نیند سے کیونکر محفوظ رہ سکتا ہے! اُس کی صاف اَور کھری باتیں سن کر، جلجا میش مایوس ہو جاتا ہے اَور بادلِ نخواستہ واپس جانے کی تیاری کرنے لگتا ہے۔ اتنا پشتم اُسے بتاتا ہے کہ ایک پَودے میں یہ خاصیت ہے کہ وہ بوڑھے کو جوانی عطا کر دیتا ہے؛ مگر اُس کے لیے جلجامیش کو سمندر کی تہ میں اُترنا ہوگا (یعنی اپنی ہی ذات کی گہرائی میں جانا ہوگا)۔ جلجامیش سمندر کی تہ سے "نسخۂ شباب" حاصل کر لیتا ہے؛ مگر اُس کی بدقسمتی کہ واپسی کے سفر میں جب وہ ایک تالاب کے کنارے نہانے کے لیے رُکتا ہے تو ایک ناگ پودے کو اُٹھا لے جاتا ہے (گویا پَودا دوبارہ سمندر کی تہ میں پہنچ جاتا ہے) اَور کہانی کے انجام میں جلجامیش، سمندر کے کنارے بیٹھا آہ و بکا میں مصروف دکھائی دیتا ہے۔

یہ کہانی یقیناً اَلمیے کے زُمرے میں شامل ہے؛ مگر اِنسانی زِندگی بجائے خود ایک اَلمیہ ہے کیونکہ اپنی ساری تہذیبی ترقی، سائنسی فتوحات اَور بے مثال صلاحیتوں کے باوصف اِنسان کو آخرِکار خاک ہو جانا ہے۔ جلجامیش کی اَہمیت کی دو وجوہات ہیں: ایک یہ کہ اُس نے لافانی ہونے کی خواہش کی اَور یُوں وہ سب اِنسانوں کی اِس بنیادی خواہش کا ترجمان بن گیا؛ دُوسری یہ کہ اُس نے حیاتِ اَبدی کے حصول کے لیے بڑے بڑے مصائب کا سامنا کر کے، ایک ایسی مثال پیش کر دی جو سدا ہر اِنسان کے سامنے رہے گی کہ وہ چاہے تو دیوتاؤں یا مافوقُ الفطرت ہستیوں کی طرح بڑے معجزانہ طریق سے پہاڑوں اَور سمندروں، دیووں اَور بدرُوحوں، ناگوں اَور دیگر ہیبت ناک جانوروں پر غالب آ سکتا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں لافانی ہونے کی خواہش اَور ٹکّر لینے کی آرزو اُس "ہستی" کی نشان دہی کرتی ہے جو ہر اِنسان میں ایک مخفی قوّت کے طور پر موجود ہے۔ اگر یہ قوّت موجود نہ ہوتی تو اِنسان دُوسرے جانوروں کے مقابلے میں کم زور ہونے کے باعث کبھی اُس مقام تک نہ پہنچ سکتا جو اُسے آج حاصل ہے۔

جلجامیش کی طرح حیاوتھ بھی ایک فوقُ البشر ہے ...... وہ بیک وقت فانی اِنسان بھی ہے اَور مافوقُ الفطرت ہستی بھی۔ اپنی اِس حیثیت میں کہ وہ پہاڑوں کو پھلانگ جاتا ہے اَور بوڑھے سمندر سے ریت کا ایک ذرّہ نکال کر، اُس سے پُوری اَرض کو تشکیل دیتا اَور پھر اُسے سمندر پر تیراتا

ہے؛ نیز مغربی ہَوا' اُس کے باپ کے رُوپ میں اَور چاند کی بیٹی' اُس کی ماں کے رُوپ میں سامنے آتی ہے' وہ یقیناً ایک دیوتا کے رُوپ میں نظر آتا ہے؛ مگر ساتھ ہی یہ بات بھی ہے کہ اُسے موسمِ سرما میں بھوک کے کچوکے محسوس ہوتے ہیں اَور شہد کی مکھی اُسے کاٹ کھاتی ہے اَور جانوروں پر اُس کا جادُو ناکام ہو جاتا ہے۔ وہ شرارتیں کرتا' عملی مذاق سے لطف اَندوز ہوتا اَور دُوسروں سے حسد کرتا ہے ...... یہ تمام باتیں اُسے دیوتا کے بلند مقام سے نیچے اُتار کر' آدمی کی سطح پر لے آتی ہیں۔ چنانچہ اَساطیر کے بعض ماہرین نے اُسے کلچر ہیرو کہہ کر پکارا ہے۔ یہی حال پولینشیا کے کلچر ہیرو' مایو آمائی کا ہے جس میں بیک وقت ایک مسخرے' شریر لڑکے اَور دیوتا کی صفات یک جا نظر آتی ہیں۔ ہندو دیومالا میں کرشن کی حیثیت بھی کلچر ہیرو کی ہے ...... وہ ایک طرف جمنا تٹ پر گوپیوں کے ساتھ رنگ رلیاں مناتا ہے' اُن سے مکھن چُرا کر کھا جاتا ہے اَور اُن سے عملی مذاق بھی کرتا ہے؛ اَور دُوسری طرف مہا بھارت میں بھگوت گیتا کے ذریعے بلند اَور اَرفع خیالات کا اِظہار بھی کرتا ہے' نیز اُس کی شکتی کسی صورت بھی کسی دیوتا کی شکتی سے کم نہیں۔

دِلچسپ بات یہ ہے کہ طلسماتی یا دُوسری کہانیوں میں تو ہیرو کو عام زِندگی کے مصائب اَور کرداروں سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے (طلسماتی کہانیوں میں اُبھرنے والے جنّوں کے سینگ کاٹ دیے جائیں اَور پریوں کے پَر کتر دیے جائیں تو نیچے سے اِنسان ہی برآمد ہوں گے)؛ لیکن کلچر ہیرو' عناصرِ فطرت؛ مثلاً ہَوا' پانی' طوفان' سیلاب وغیرہ سے بھی متصادم ہوتا ہے اَور ساری فطرت کو زیرِ پا لانے کی کوشش کرتا ہے (اپنے لیے نہیں' بنی نوعِ اِنساں کے لیے)۔ کیمپ بل نے لکھا ہے:

> ہیرو، عام دُنیا سے ایک غیر اَرضی تحیّر کی دُنیا میں چلا جاتا ہے جہاں وہ بڑی خوفناک قوتوں پر غالب آتا ہے۔ تب وہ اِس پُراَسرار مہم سے ایسی شکتی حاصل کر کے لَوٹتا ہے جو بنی نوعِ اِنساں کے لیے خیر اَور برکت کا پیغام ہے۔

اِس سلسلے میں جے سن کی کہانی کو لیجیے جس میں جے سن ایک کلچر ہیرو کے طور پر اُبھرا ہے اَور اَن گنت مصائب سے گزرنے کے بعد بنی نوعِ اِنساں کے لیے سنہری اُون حاصل کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ دراصل اُس کی تمام تر مہمات کا رُخ اَندر ہی کی طرف ہے جہاں وہ نسل کے قدیم ترین تجربات سے قوت حاصل کرتا ہے۔ یُوں دیکھیے تو کلچر ہیرو کا منصب' بنی نوعِ اِنساں کو اُس کے ماضی سے منسلک کرنا بھی قرار پاسکتا ہے۔

کلچر ہیرو کے منصب اور طریقِ کار کو واضح کرنے کے لیے مزید دو۲ مثالیں ضروری ہیں۔ ایک مثال ہیراکلیس کی ہے اور دوسری اوڈیسس کی۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ اِن سب کہانیوں میں اِنسان ہی کو مرکزی حیثیت ملی ہے؛ حتیٰ کہ خود دیوتا بھی جب آسمان سے زمین پر اُترتے ہیں تو اکثر و بیشتر اِنسان ہی کے لباس میں سرگرمِ عمل دِکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً ہیراکلیس کا قصہ لیجیے جو زیوس کا بیٹا تھا۔ ایک روایتی کلچر ہیرو کی طرح ہیراکلیس کو پیدا ہوتے ہی ہیرا کے حسد کا سامنا کرنا پڑا۔ ہیرا نے اُسے مارنے کے لیے دو۲ ناگ بھیجے، ہیراکلیس نے اُنھیں کچل دیا۔ وہ جوان ہوا تو اُس نے گناہ کی دیوی کو دُھتکارا اور نیکی کی دوشیزہ کو اپنایا؛ اور اپنی ساری زِندگی عظیم کارناموں کے لیے وقف کردی۔ گویا ہیراکلیس نے عیش اور آرام پر اِنسان کی فلاح و بہبود کے مقدس کام کو ترجیح دی۔ کہانی کے مطابق، اُس نے اُس دیوانگی کے تحت جو ہیرا نے اُس پر نازِل کی تھی، اپنے بچوں کو مار دیا؛ مگر پھر جب وہ ہوش میں آیا تو اُس کے ضمیر نے اُسے کچوکے لگائے، اور اُس نے اپنے گناہ کا کفارہ ادا کرنے کے لیے خود اذیتی کے بارہ۱۲ مراحِل میں سے خود کو گزارا...... یہ مراحل اُس کے اپنے معاشرے کی فلاح و بہبود کے لیے ناگزیر بھی تھے؛ جس کا مطلب ہے کہ ہیراکلیس، دراصل اپنی ذات کو معاشرے کے لیے وقف کر رہا تھا۔ اِس سلسلے میں اُس نے شیر، ناگ، سوٗر، وحشی پرندوں، کریٹ کے بَیل، خوں خوار گھوڑیوں اور خونی کُتّے کو جس جواں مَردی سے تہِ تیغ کیا، یہ ایک خاصی طویل داستان ہے؛ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ایک عام زرعی معاشرے کو جن زمینی آفات کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اُن میں جنگلی جانور سرِفہرست ہیں۔ ہیراکلیس، ایک رکھوالے کی طرح اپنے زرعی معاشرے کو آفاتِ ارضی سے بچانے پر مامور نظر آتا ہے۔ اُس کی ایک مشقت ایسی بھی ہے جو اُسے رکھوالے کے منصب سے اُوپر اُٹھا کر، ایک مہم جُو کے مقام پر لے آتی ہے اور یہی دراصل کلچر ہیرو کا سب سے بڑا منصب ہے۔ اُس کا سنہری سیبوں کے حصول کے لیے مہم پر روانہ ہونا، سنہری اُون کے لیے جےسن کی مہم جُوئی ہی کا ہم پلّہ قرار پاتا ہے۔ اِس مہم کے دوران میں ہیراکلیس کو بہت سے مصائب سے گزرنا پڑا۔ ایک جگہ ایسی بھی آئی جہاں پرومیتھیس چٹان کے ساتھ جکڑا کھڑا تھا۔ اُس نے اُسے آزاد کیا اور زیوس سے درخواست کی کہ وہ اُس پر رحم فرمائے۔ پرومیتھیس نے خوش ہو کر، ہیراکلیس کو مشورہ دیا کہ وہ اُس کے بھائی اٹلس کے پاس جائے جو سنہری سیبوں کے بارے میں جانتا تھا۔ اَب اٹلس کا حال دیکھیے کہ اُسے ایک عجیب و غریب فرض سونپا گیا تھا یعنی وہ اپنے

شانوں پر آکاش کو اُٹھائے کھڑا تھا۔ جب ہیراکلیس اُس کے پاس پہنچا تو اٹلس نے اُس سے کہا:

بھائی! میں خود تمھیں سنہری سیب لائے دیتا ہوں؛ لیکن تم ذرا اِس آکاش کو کچھ دیر کے لیے اپنے شانوں پر اُٹھا لو!

اُس نے تعمیلِ اِرشاد میں آکاش کو اپنے شانوں پر رکھ لیا اَور اٹلس سنہری سیب لے آیا' وہ خوش تھا کہ اُسے کچھ وقفے کے لیے آکاش کے بوجھ سے نجات مل گئی تھی۔ اَب اُس نے چاہا کہ ہیراکلیس کچھ دیر اَور یہ بوجھ اُٹھائے رکھے؛ مگر ہیراکلیس بھی بڑا کائیاں تھا۔ اُس نے کہا:

بھائی جان! میں تمھارے لیے یہ بوجھ اُٹھانے کو تیار ہوں؛ مگر اِس مشقت کا عادی نہیں ہوں ...... اِس لیے تم ذرا اِسے تھامو تاکہ میں اپنا شانہ سہلا لُوں' اِس کے بعد اِسے دوبارہ اُٹھاؤں گا!

راوِس نے یہ کہانی بیان کرتے ہوئے تبسم زیرِلب کے ساتھ لکھا ہے کہ جب اٹلس نے دوبارہ یہ بوجھ اُٹھا لیا تو ہیراکلیس نے اُس کا شکریہ ادا کیا' سیب اُٹھائے اَور چلتا بنا۔ یہ تو معلوم نہیں کہ جواب میں اٹلس نے اُسے کن مغلظات سے نوازا مگر آسمان ابھی تک گرا نہیں؛ اِس لیے قیاس کہتا ہے کہ اٹلس اپنا فرض بدرجۂ احسن پُورا کر رہا ہے۔ اِس کہانی کے کردار' ہیراکلیس نے بھی روایتی کلچر ہیرو کی طرح' بنی نوعِ اِنساں کے فائدے کے لیے مہم جوئی کا منصب سنبھالا ہے؛ مگر دِلچسپ بات یہ ہے کہ اَب اِنسان اَور دیوتا کا فاصلہ کچھ اَور بھی کم ہو گیا ہے' اَور اِنسان اَور دیوتا' ایک ہی سطح پر نظر آنے لگے ہیں۔ گویا یہ مذہبُ الارواح کی لخت لخت دُنیا سے ایک وسیع اَور جُڑی ہوئی دُنیا کی طرف اِنسان کی وہ جُست ہے جو مزاجاً وَہبی نوعیت کی ہے کہ جوڑنا اَور مربوط کرنا اِس کا مقدّس ترین مقصد ہے۔

دُوسری کہانی اوڈیسس کی ہے۔ اُس نے اپنی خوب صورت بیوی پینی لوپ کو اَلوداع کہی اَور ایک طویل سفر پر روانہ ہو گیا۔ بظاہر اِس سفر کا کوئی مقصد نہیں تھا مگر یہ اِنسان کی مہم جوئی کا اِعلامیہ تھا' اِس لیے اِس کا مقصد بھی یُوں متعیّن ہو گا کہ رُک جانے سے اِنسان کے اَفکار کو زنگ لگ جاتا ہے اَور زمین دوبارہ اُسے اپنے آغوش میں سمیٹ لیتی ہے؛ لہٰذا اِنسان سفر اِختیار کرتا ہے مبادا کہ اُس کی صلاحیتیں کُند ہو جائیں۔ ویسے بھی ہر اِنسان کے اَندر ایک Lotus Eater موجود ہے جو زُود یا بدیر اُس پر غالب آنے کی کوشش کرتا ہے؛ اِس لیے ضروری ٹھہرتا ہے کہ اِنسان' خود کو "سو جانے" کے عمل سے بچائے رکھے۔ اوڈیسس کی ساری مہم جُوئی' دراصل "نیند" ہی کے خلاف تھی۔ مثلاً طوفان

نے اوڈیسس اُور اُس کے ساتھیوں کو ایک پُراَسرار جزیرے میں لا پھینکا جہاں' بعد اَز دوپہر' سُلا دینے والی ایک کیفیت سدا مسلّط رہتی۔ وہاں کے لوگوں نے اُنھیں لوٹس لا کر دیا جس کا وصف تھا کہ جو کوئی اُسے کھا لیتا' اُس میں حرکت کرنے کی صلاحیت ختم ہو جاتی اُور وہ چاہتا کہ بس لوٹس ہی کھاتا چلا جائے اُور ایک شیریں سی غنودگی میں ڈوبا رہے۔ اوڈیسس نے خطرے کو بھانپ لیا اُور اپنے ساتھیوں کو جزیرے سے نکال لے گیا۔ پھر سفر کے دوران میں اوڈیسس اُور اُس کے ساتھی ایک ایسے جزیرے پر جا اُترے جہاں ایک جادُوگرنی کا راج تھا جس نے جزیرے کے سارے جانوروں سے اُن کی تندی اُور خوں خواری چھین کر اُنھیں بے اثر کر دیا تھا۔ یہ بھی گویا لوٹس کِھلا کر جانوروں کو غنودگی کے سپرد کر دینے کا عمل تھا۔ اُس جادُوگرنی نے اوڈیسس کے ساتھیوں کو دعوت کِھلائی جس کے فوراً بعد وہ سؤروں کے گلّے میں تبدیل ہو گئے (یعنی اُن کی ذہنی چمک دمک اُور مہم جُوئی کا میلان ختم ہو گیا)؛ مگر اِس موقع پر بھی اوڈیسس نے اُنھیں بچا لیا اُور وہ دوبارہ اِنسان کی جُون میں آ گئے۔ اِسی طرح جب اوڈیسس اُور اُس کے ساتھی سائرن کے جزیرے کے قریب پہنچے تو اُن پر اُن جادُوگرنیوں کی آواز غالب آنے لگی جو پرندوں کی طرح تھیں ...... اُن کا نغمہ اِتنا شیریں اُور سحر انگیز تھا کہ اُسے سنتے ہی مسافروں کی قوّتِ ارادی مفلوج ہو جاتی اُور وہ جزیرے میں اُتر کر گانے والی جادُوگرنیوں کے گرد ایک دائرہ بنا کر بیٹھ جاتے اُور بیٹھے ہی رہتے؛ حتیٰ کہ اُن کے جسم کُملا جاتے اُور پھر سُوکھ کر چُرمُر ہو جاتے۔ اوڈیسس کو اِس بات کا علم تھا' لہٰذا جزیرے کے قریب آتے ہی اُس نے اپنے ساتھیوں کے کانوں کو موم سے بند کروا دیا تاکہ اُنھیں "نغمہ" سنائی ہی نہ دے' اُور یُوں وہ اُنھیں اِس بار بھی بچا لے گیا۔ غور کیجیے کہ اوڈیسس کی کہانی میں لوٹس' دعوت یا نغمہ' ایک ہی شے کے مختلف نام ہیں ...... وہ شے جس کا کام نیند نازل کرنا ہے تاکہ اِنسان کی ساری شخصیت ہی مفلوج ہو کر رہ جائے۔ گویا اوڈیسس کی مہم "نیند" کے خلاف ہے جو اَفراد ہی کو نہیں' اقوام کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ یُوں دیکھیے تو اوڈیسس کی حیثیت ایک کلچر ہیرو کی ہے کہ اُس نے اِنسان کو بےعملی کی حالت میں مبتلا ہو جانے سے بار بار روکا اُور وہ اپنے پیچھے آنے والوں کے لیے ایک خوبصورت مثال چھوڑ گیا۔

اِنسانی معاشرے میں' کلچر ہیرو کی روایت ایک ایسے دَور میں پروان چڑھی جب خود اِنسان ایک طویل آوارہ خرامی میں مبتلا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب برف' چوتھی بار' قطب شمالی کی طرف

مراجعت کر چکی تھی جس کے نتیجے میں ایک طرف یورپ میں گھنے جنگل نمودار ہو گئے تھے (اور یوں بارانی طوفانوں نے یورپ کو تختۂ مشق بنا لیا تھا) اور دُوسری طرف افریشیا کے سرسبز و شاداب میدان' بارش کے کم ہو جانے کے باعث' بڑے بڑے صحراؤں میں تبدیل ہو گئے تھے۔ لاکھوں برس سے افریشیا' ایک سرسبز و شاداب خِطّۂ زمیں تھا جو اِنسان کے لیے جنّت کی حیثیت رکھتا تھا؛ مگر پھر یکا یک موسم خشک ہونے لگا اور تمازتِ آفتاب میں زمین اِس قدر جھلسنے لگی کہ بعض اَوقات اِنسان کو دو گھونٹ پانی یا مُٹھی بھر اَناج کے لیے، سینکڑوں کوس کا سفر کرنا پڑتا۔ چنانچہ آوارہ خرامی کا ایک طویل دَور آیا اور اِنسان اپنے ریوڑوں کی معیت میں گھاس کے قطعوں یا آبِ شیریں کے چشموں کی تلاش میں مارا مارا پھرنے لگا۔ اِس آوارہ خرامی کے دوران میں جب جسم و جاں کا رِشتہ برقرار رکھنے کے لیے بعض اِنتہائی نازک مراحل آتے تو اِنسان کو' موت کے جبڑوں سے بچنے اور اپنے قبیلے کو بچانے کے لیے' مہم جوئی میں بھی مبتلا ہونا پڑتا۔ خیال تو یہ ہے کہ کلچر ہیرو کی نمود' اِنسان کی اِسی مہم جُوئی کی افسانوی تصویر تھی؛ مگر کلچر ہیرو کی اَہمیت محض افسانوی یا تصویری نہیں کیونکہ بظاہر کلچر ہیرو' باہر کی دُنیا میں سرگرمِ عمل ہوتا ہے اور آلام و مصائب پر غالب آ کر قبیلے کے لیے امروسیا' آبِ حیات' سنہری اُون یا سنہری سیب حاصل کرتا ہے؛ لیکن دراصل وہ اپنی ذات کے اَندر غوّاصی کرتا ہے اور بہت سی نفسیاتی اور جبلی رُکاوٹوں کو عبور کر کے نسل کے اُس گودام تک رسائی پانے میں کامیاب ہوتا ہے جس میں پوری نسل کی مخفی قوّت محفوظ پڑی ہے۔ جس طرح بیج کے سخت چھلکے کے اَندر اُس کا مغز اور مغز کے اَندر رُوئیدگی کا سارا جَوہر موجود ہے' بالکل اُسی طرح فرد کی ذات میں وہ لازوال قوّت موجود ہے جس کے متحرک ہونے پر خود فرد اور اُس کی وساطت سے پورے معاشرے کی قلبِ ماہیت ہو جاتی ہے اور وہ اَز سرِ نَو تازہ دم ہو کر مصروفِ عمل ہو جاتا ہے۔ گویا کلچر ہیرو' خارجی سطح پر تو اَپنے زمانے کی مہم جُوئی کے مَیلان کی علامت تھا مگر داخلی سطح پر ایک حیاتِ نَو کا محرک تھا۔ تاہم اُس کا یہ عمل اِنسانوں کو منتشر ہونے پر نہیں' منسلک اَور مربوط ہونے پر آمادہ کرتا تھا' اِس لیے بحیثیتِ مجموعی' وہ بہی سوچ کے تابع تھا۔

(۲)

اَساطیر میں کلچر ہیرو کی اَہمیت کو پُوری طرح اُجاگر کرنے کے لیے نہایت ضروری ہے کہ اَسطور سازی کے مَیلان کا بھی تجزیہ کیا جائے۔ چنانچہ سب سے پہلے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اَسطور' کیا

اِنسان کے رُحجانِ نقل کی پیداوار ہے ...... اِس سوال کا جواب فوری طور پر "ہاں" یا "نہیں" میں نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ اِس سلسلے میں بعض شواہد بے حد دلچسپ اَور خیال انگیز ہیں۔ مثلاً ایک طویل جزر و مد کے بعد قدیم اِنسانی معاشرے کا جو ڈھانچا آخر آخر میں نمودار ہوا' اُس کے بالکل متوازی' اُسی زمانے میں' اَسطور کا ایک پُورا نظام بھی متشکل ہو گیا۔ سوچنے کی بات ہے' کیا یہ اَسطوری نظام خود رَو تھا یا اِس کی تشکیل میں اِنسان کے اُس رُحجانِ نقل نے حصّہ لیا تھا جو فن میں سعیِ تخلیقِ مکرّر کی صورت میں سامنے آتا ہے! قیاس غالب ہے کہ جس طرح بچّہ' جو کچھ صبح سے شام تک دیکھتا ہے اَور پھر اُسی کو اَپنے کھیل کا موضوع بناتا ہے' بالکل اُسی طرح اِنسان نے اپنی معاشرتی زِندگی کے جس نظام کو مادّی آنکھ سے دیکھا' اُسے اپنے تخیل کی آنکھ سے ایک نیا رُوپ عطا کر دیا۔ مادّی آنکھ' گوشت پوست اَور چُونے گارے کی حقیقی زِندگی کو دیکھتی ہے مگر تخیل کی آنکھ' اُسے ایک لطیف سی دُھند میں چھپا دیتی ہے یا خواب میں لپیٹ دیتی ہے ...... یُوں کہ اُس کی کرختگی اَور سپاٹ پن' ایک عجیب سی پُراَسرار لَو سے دمکنے لگتا ہے۔ قدیم اِنسان کے ہاں مادّی زِندگی کے جُملہ مراحل' اَساطیر کے اَندر اُسی طرح منعکس نظر آتے ہیں جس طرح گھریلو زِندگی کے مختلف اَبعاد' بچوں کے کھیل میں نمودار ہو جاتے ہیں؛ مگر اِس فرق کے ساتھ کہ بچّوں کے کھیل یا خواب کا شیرازہ' بے سمت اَور کٹا پھٹا ہوتا ہے اَور فنی ترتیب سے آشنا نہیں ہوتا جبکہ اَسطور اَور اُس کے بعد فن کے مظاہر میں مادّی زِندگی کی عکاسی ایک فنی ضابطے کے تابع ہو کر تخلیق پر منتج ہو جاتی ہے؛ یعنی اُس میں پُراَسراریت اَور خواب کی سی کیفیت تو بچّوں کے کھیل یا بالغوں کے جاگرت کے سپنوں کے مشابہ ہے لیکن تخلیقی عمل اُسے ایک فنی صورت بھی تفویض کر دیتا ہے۔

جیسا کہ اُوپر ذِکر ہوا' معاشرتی زِندگی اَور اُس کے ہر جزر و مد نے اَسطور کے متوازی ایک نظام کو وُجود میں آنے کی تحریک ہمیشہ دی ہے: مثلاً جب اِنسان جنگل کا باسی تھا' اُس کے تخیل کی پرواز' مافوق الفطرت ہستیوں یعنی جنّوں اَور بھُوتوں کی تخلیق ہی کی حد تک تھی جن کی زد بہت محدود تھی؛ وہ زیادہ سے زیادہ کسی ایک درخت' غار' چٹان' پہاڑ یا درختوں کے جھُنڈ سے متعلق ہوتیں' شاید اِس لیے کہ جنگل کی زِندگی کے اُس دَور میں خود اِنسان بھی جسم و جاں کا رِشتہ برقرار رکھنے کے لیے چھوٹے چھوٹے گروہوں میں بٹا ہوا تھا اَور کسی چھتنار' جھنڈ یا غار ہی میں سَر چھپانے پر مجبور تھا۔ پھر جب اُس نے موسمی تبدیلیوں کی وجہ سے جنگل کو اَلوداع کہی تو اُسے ایک طویل سفر

پر نکلنا پڑا اُور مہم جُوئی اُس کی عادتِ ثانیہ بن گئی۔ مہمات ہمیشہ کسی ایک رہبر یا سرغنے کی قیادت میں کامیاب ہوتی ہیں؛ لہٰذا ایک انتہائی توانا، عقل مند، تجربہ کار اُور باوقار سرغنے کا تصوّر اُبھرا جو اُساطیر میں کلچر ہیرو کے رُوپ میں نظر آتا ہے۔ اِس طویل آوارہ خرامی کے زمانے میں اِنسان نے بہت کچھ سیکھا: مثلاً کھیتی باڑی کیسے کرنی چاہیے اُور آگ پر کیسے قابو پانا چاہیے؛ اِینٹیں اُور کوزے کیسے بنتے ہیں اُور دھات کو پگھلا کر اُوزار کس طرح تیار ہوتے ہیں؛ اُور پھر گھر کیسے بنتا ہے اُور گھوڑوں، گدھوں، اُونٹوں، بھیڑوں اُور بکریوں کو کس طرح مطیع کیا جاتا ہے! اُسطور کے مطابق اِنسان کو یہ ہُنر پرومیتھیس نے عطا کیا۔ مادّی زِندگی میں ضرورت، اِن سب اِیجادات اُور دریافتوں کی ماں تھی کیونکہ اِنسان کو اَپنی طویل آوارہ خرامی کے دَوران میں مناسب ماحول دیکھ کر جگہ جگہ رُکنا پڑتا تھا؛ یعنی جہاں کوئی بڑا دریا، نخلستان یا سرسبز و شاداب قطعہ دِکھائی دیتا، وہ رُک کر اُس سے فیض پانے کی کوشش کرتا۔ پھر آہستہ آہستہ اُس نے آوارہ گردی کے بجائے ایک جگہ رُک کر کھیتی باڑی شروع کر دی، اُور یُوں بڑے بڑے دریاؤں کے کِناروں پر زرعی معاشرے وجود میں آ گئے۔ اُسطور سازی کے مَیلان نے اِس نئی صورتِ حال سے گہرے اَثرات قبول کرتے ہوئے کہانیوں کو یُوں منقلب کیا کہ اَب اِن میں نہ صرف دیوتاؤں کے گھرانے اُبھر آنے سے زمین اُور آسمان میں دوطرفہ آمد و رفت کا آغاز ہوا بلکہ آخر آخر میں اِنسان اُور دیوتا، ایک ہی برادری میں شامل دِکھائی دینے لگے۔ اُساطیر پر اعتبار کریں تو ماننا پڑے گا کہ دیوتاؤں کی تخلیق پہلے ہوئی اُور اِنسان کی بعد میں؛ یہی وجہ ہے کہ اُساطیر میں دیوتاؤں کے کارناموں کے بعد ہی کلچر ہیرو کے کارناموں کا ذِکر مِلتا ہے۔ مگر اصل زِندگی میں کلچر ہیرو پہلے وجود میں آئے اُور دیوتاؤں کی تخلیق بعد میں ہوئی؛ یعنی جب کلچر ہیرو کو بے پناہ مصائب اُور تکلیف دِہ مہمات کا سامنا کرنا پڑا تو اُس نے اپنی وہبی سوچ کے تحت ذات کی قوّتوں سے بار بار مدد طلب کی۔ جنگل کی زِندگی میں اُسے یہ قوّتیں "مے نا" کے رُوپ میں دِکھائی دی تھیں؛ مگر نئی زِندگی کی پیچیدگیوں کے پیشِ نظر، ذات کی یہ قوّتیں، دیوتاؤں کے ایک طاقت وَر گھرانے کی صورت میں اُبھر آئیں۔ لہٰذا زیرِ نظر مطالعے میں، اِنسان کی مادّی زِندگی کے اِرتقا کے پیشِ نظر، کلچر ہیرو کا ذِکر پہلے کیا گیا ہے اُور دیوتاؤں کا بعد میں۔ اِس کی وجہ یہ ہے کہ اُسطور سازی کا عمل بجائے خود اِنسان کے زرخیز تخیل کی پیداوار تھا اُور اِس میں مادّی زِندگی کی کہانی منقلب ہو کر، ایک اور ہی

منظر دِکھا رہی تھی۔

ابتداً اَسطور سے مُراد وہ کہانی تھی، رسم (Ritual) کی اَدائی کے دوران میں جس کا وِرد کیا جاتا تھا اَور جو گویا کسی دیوتا کے کارناموں کو بیان کرتی تھی؛ مگر یورپ والوں نے چونکہ دیوتاؤں کی اُن کہانیوں کو ماننے سے بار بار اِنکار کیا جو محیرّ العقول واقعات سے لبریز تھیں، اِس لیے اَسطور کے بارے میں یہ خیال عام ہوگیا کہ اِس سے مُراد اَنہونی کہانی ہے...... ایک ایسی کہانی جس کا مقصد سادہ لَوح لوگوں کو دھوکا دینا ہے۔ مگر اُنیسویں اَور بیسویں صدی میں اِس پر جو کام ہوا ہے، اُس سے اَسطور کو آسانی سے مسترد کر دینے کا رویّہ ایک بڑی حد تک ماند پڑ گیا ہے بلکہ اِسے عقل و خرد کے منافی ایک جنّاتی سوچ قرار دینے کا مَیلان بھی اَب ختم ہونے کو ہے۔ تاہم یہاں تک آتے آتے تقریباً سَو برس لگے ہیں۔ مثلاً ۱۸۸۵ء میں میکس مُلر (Max Muller) کا ایک مضمون شائع ہوا جس میں اُس نے اَسطور کو ایک لسانی مغالطے کا نتیجہ قرار دیا۔ یہ وہ دِن تھے جب لاطینی اَور سنسکرت کو ایک ہی زبان کی دو شاخیں قرار دینے کا نظریہ عام ہو گیا تھا اَور اہلِ نظر پُراُمید تھے کہ اِن دونوں زبانوں کے تقابلی مطالعے سے دیوتاؤں کی تخلیق کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔ چنانچہ میکس ملر نے، اَساطیر کے تقابلی مطالعے سے، لسانی مغالطے کا نظریہ اَخذ کیا اَور کہا کہ:

> جس طرح زبانوں میں ایک ہی شے کے کئی نام (Synonyms) ہوتے ہیں، اُسی طرح کئی چیزوں کے لیے ایک نام (Homonym) بھی ملتا ہے، اَور جب ہم کسی شے کو متعدّد ناموں سے پکارتے ہیں تو ظاہر ہے کہ اُن میں سے بعض نام، چند دُوسری چیزوں سے بھی منسوب ہوں گے ...... یُوں دو بالکل مختلف قسم کی چیزیں، ایک دُوسرے میں خلط ملط ہو کر، لسانی مغالطے کو جنم دینے لگیں گی: مثلاً سورج، آسمان پر چمکنے والی شے بھی ہے اَور کسی شخص کا نام بھی؛ ایسی صورت میں سُورج کو ایک شخصیت تفویض ہو جائے گی اَور اُس سے وہ تمام معرکے منسوب ہو جائیں گے جو دراصل سُورج نامی شخص سے منسوب تھے۔

اپنے زمانے میں میکس ملر اَور اُس کے ہم نَواؤں کے اِس نظریے کا بڑا چرچا رہا؛ مگر اَب اہلِ نظر نے اِسے مسترد کر دیا ہے۔

اَسطور کے ضمن میں دُوسرا نظریہ ٹائلر کا تھا جسے بعد اَزاں فریزر کی تحقیقات نے تقویت بخشی۔ ٹائلر نے کہا کہ:

> مذہبُ الارواح کے دَور کے اِنسان اَور آج کے اِنسان کی سوچ میں صرف مدارج کا فرق

ہے۔ قدیم اِنسان ایک فلسفی ہی کی طرح سوچتا تھا اُور اُساطیر دراصل زندگی اور موت کے مسائل ہی کا حل پیش کرتی تھیں۔

اِسی طرح فریزر نے یہ مؤقف اِختیار کیا کہ:

اِنسانی سوچ میں کوئی تضاد نہیں؛ شروع سے آخر تک اِنسانی سوچ' ایک باقاعدہ "سلسلے" کے طور پر اُبھری ہے۔

غور کیجیے تو ٹائلر اُور فریزر کا یہ مؤقف' ڈاروِن اُور سپنسر کے نظریۂ اِرتقا ہی سے متاثر نظر آتا ہے اُور اِنسانی زندگی میں اِرتقائی عمل کی موجودگی کو مانتا ہے' حالانکہ خود اِنسانی زِندگی' سیدھی لکیر پر کبھی رواں دواں نہیں رہی؛ یہ ایسی لکیروں پر گام زَن رہی ہے جو ایک دُوسرے کو کاٹتے چلی گئی ہیں۔ خود مسلسل اِرتقا کا نظریہ بھی اَب شکوک و شبہات کی زَد پر ہے۔ بیسویں صدی میں علمُ الانسان کے ماہرین نے بار بار اِس بات کا اِظہار کیا ہے کہ اِنسانی زِندگی' مسلسل اِرتقا کے بجائے مختلف جستوں (jumps) کے تابع ہے۔ ایسی صورت میں اُساطیر کو منطقی سوچ کا تسلسل قرار دینا کسی طور بھی مستحسن نہیں۔

تیسرا نظریہ لیوی برہل کا ہے جس نے یہ مؤقف اِختیار کیا کہ:

قدیم اِنسانی ذہن اُور جدید ذہن میں بُعدُالقطبین ہے ...... قدیم اِنسان منطق اُور دلیل کے اُن قواعد سے قطعاً ناآشنا تھا جن سے آج کا اِنسان واقف ہے۔

لہٰذا ٹائلر اُور فریزر کا یہ مؤقف کہ قدیم اِنسان کی سوچ آج کے اِنسان کی سوچ ہی کی اِبتدائی شکل ہے' ایک مفروضے سے زیادہ اَہمیت نہیں رکھتا۔ لیوی برہل کے نزدیک:

قدیم اِنسان کا ذہن' قبل اَز منطق یعنی Pre-Logical ذہن ہے جو مزاجاً وارداتی ہے' تجزیاتی نہیں۔

مگر کیسیرر نے لیوی برہل کے نظریے پر سخت اعتراض کیا اُور کہا کہ:

اِس نظریے کو مان لیا جائے تو پھر اُسطور کو سمجھنا ہی ناممکن ہو جائے گا کیونکہ بقولِ برہل؛ اِس میں جو ذہن کارفرما ہے' وہ آج کے اِنسانی ذہن سے بالکل مختلف ہے۔

اس سلسلے میں کیسیرر نے مزید لکھا ہے کہ:

فن ہمیں وِجدان کی یکتائی عطا کرتا ہے' سائنس تعقلات کی یکتائی بخشتی ہے اُور مذہب اُور اُسطور محسوسات کی یکتائی مہیا کرتے ہیں۔

بات کو آگے بڑھاتے ہوئے اُس نے اِس اَمر کا اظہار کیا کہ:

اُسطور محض "ننگے احساس" کا نام نہیں: یہ تو احساس کا اظہار ہے۔

نیز یہ کہ:

احساس اَور اِظہارِ احساس میں بعدُ المشرقین ہے: احساس کے اظہار کا مطلب یہ ہے کہ اَب احساس کو تصوّر میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔

قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ کیسیرر نے اُسطور کو منطقی سوچ کے پُورے سلسلے سے الگ ایک حیثیت بخشی ہے اَور آخر آخر میں تو اُس نے اُسطور کو بابل کی سمندری بلا "تیامت" کا ہم پلّہ قرار دیا ہے جسے مردک نے مار کر' اُس کے جسم سے کائنات کی تخلیق کی تھی۔ مُراد یہ کہ کائنات کی تخلیق اُس وقت تک ممکن نہیں تھی جب تک کہ تیامت کو قتل نہ کر دیا جاتا۔ بقولِ کیسیرر:

اُسطور کی بہیمانہ قوت کو برتر قوتوں نے دبائے رکھا ہے مگر اُسطوری یا ذہنی سوچ کا سلسلہ ختم نہیں ہوا۔ جب تک برتر قوتیں (یعنی ذہنی اخلاقی قوتیں) غالب رہتی ہیں' اُسطوری سوچ بھی پابہ زنجیر نظر آتی ہے؛ مگر جب کسی وجہ سے یہ قوتیں کمزور پڑ جاتی ہیں' اُسطوری سوچ برانگیخت ہو کر دوبارہ سطح پر آجاتی ہے اَور انسان کی پُوری ثقافتی اَور سماجی زندگی کے لیے ایک خطرہ بن جاتی ہے۔

واضح رہے کہ کیسیرر نے اُسطوری سوچ کے ضمن میں یہ رویّہ ہٹلر کی جارحیّت کے پیشِ نظر اِختیار کیا تھا۔ دراصل وہ' اُسطوری سوچ کے خدّوخال میں ہٹلر کا سراپا دیکھ رہا تھا اَور اُسے یقین تھا کہ ہٹلر، سمندری بلا' تیامت (Tiamet) ہی کا نیا رُوپ ہے۔ یُوں گویا وہ ہٹلر کی ایک ہزار سالہ جرمن سٹیٹ کی متھ کو پُوری اِنسانیت کے لیے مہلک قرار دے رہا تھا' ورنہ غور کریں تو اُسطوری سوچ ایک مخفی قوت تو ضرور ہے مگر اِسے برتر قوّتیں دبا نہیں دیتیں؛ وہ تو اُسطوری سوچ سے غذا حاصل کرتی ہیں۔ جب کسی زمانے میں اُسطوری سوچ سے فیض پانے کا سلسلہ رُک جاتا ہے تو انسان کی ساری سماجی' ثقافتی اَور تخلیقی زندگی مُرجھا کر رہ جاتی ہے ...... حَد یہ کہ خود سوچ کا منطقی رُخ بھی کمزور پڑ جاتا ہے اَور آگہی کی متحرک اَور سیماب پا قوت عادت اَور رسم کی کھائیوں میں ڈھل کر' اِنجماد کی نذر ہونے لگتی ہے۔ پھر ردِ عمل کے طور پر اُسطوری سوچ، یک لخت بیدار ہوتی ہے اَور طوفانِ نوحؑ کی طرح اَشیا پر سے زنگ اُتار دیتی ہے۔ گویا اُسطوری سوچ ایک رُوحِ رواں ہے' برگساں کی Elan-Vital ہے' اِس کے بغیر منطقی سوچ کے پھیلاؤ کا سلسلہ کسی صورت بھی قائم نہیں

رہ سکتا۔ لہٰذا اَسطوری سوچ اَور منطقی سوچ (جیسا کہ کیسیرر نے سوچا) ایک دُوسرے کو کاٹتی نہیں؛ اَور نہ ہی اَسطوری سوچ کا تخریبی رُخ محض شکست و ریخت کو وُجود میں لانے کا ذریعہ ہے (جیسا کہ کیسیرر نے اِسے تیامت کا لقب عطا کر کے باور کرانے کی کوشش کی ہے)۔ اَسطوری سوچ، ہر بار، منطقی سوچ کو کروٹ دیتی ہے اَور یُوں آگہی کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔ تاہم سوچ کے یہ دونوں رُخ اِنسان ہی کے ذریعے ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ لہٰذا اِنسان کی حالت عجیب ہے کہ اُسے کبھی تو اَسطوری قوت کی تلاش میں اپنی ذات میں اُترنے کی ضرورت پڑتی ہے، جس کے نتیجے میں فن بالخصوص فکشن کو تحریک ملتی ہے، اَور کبھی منطقی سوچ کی ہمراہی میں اُفق کی بے کنار دُوریوں تک آگے بڑھنا پڑتا ہے: یہی اُس کی آگہی کا آشوب ہے اَور یہی کلچر ہیرو کا نوشتۂ تقدیر بھی ہے۔

(نئے تناظر)

حوالہ جات

(1) Susane K. Langer, *Philosophy in a New Key*, p.15

(2) Jung, *Symbols of Transformation*, p.178

(3) S. H. Hooke, *Middle Eastern Mythology*, p.55

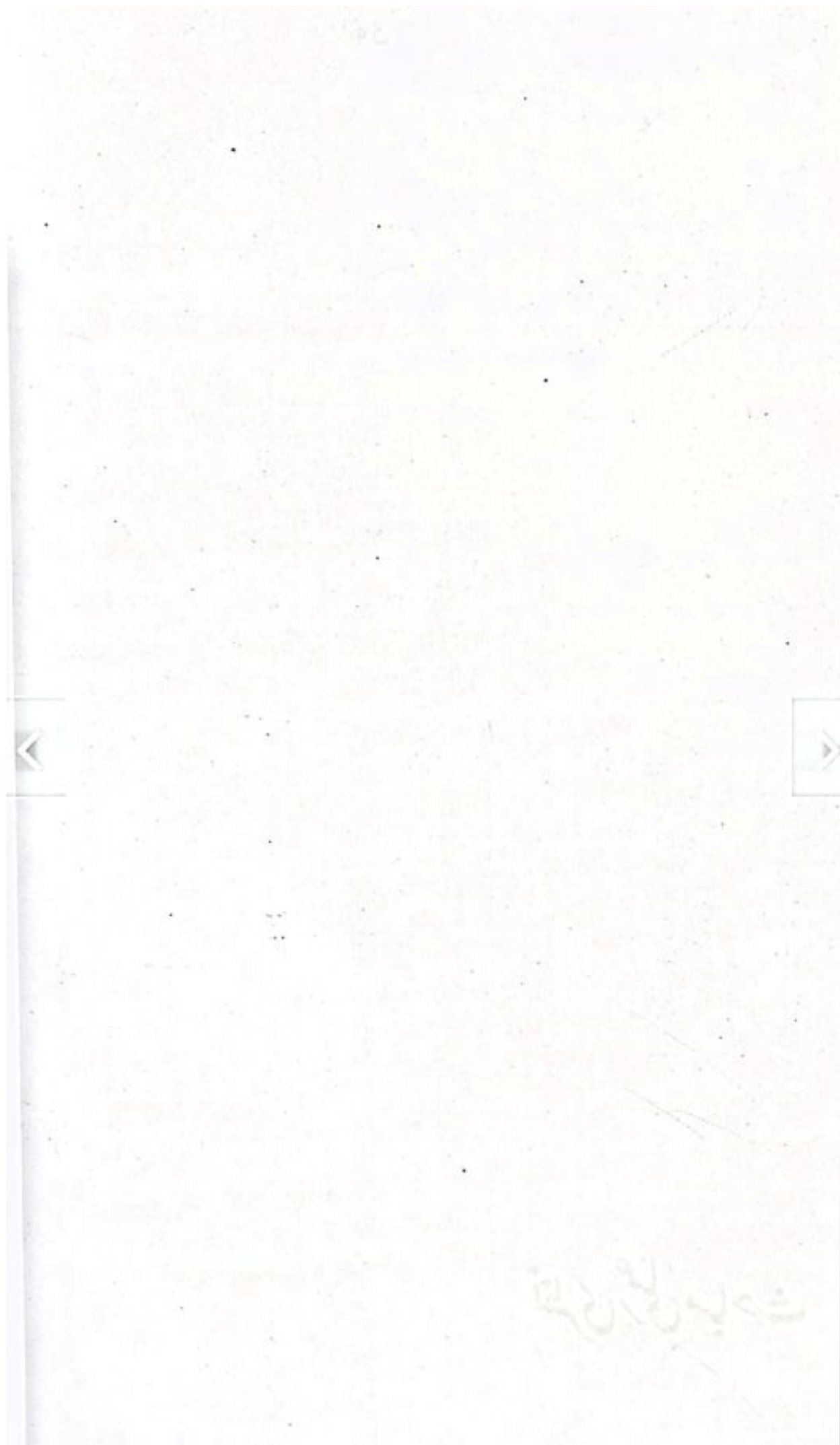
(4) Susane K. Langer, *Philosophy in a New Key*, p.157

(5) W. H. D. Rouse, *Gods, Heroes and Men*, p.55

(6) Lewis Spence, *The Outlines of Mythology*

(7) Max Muller, *Comparative Mythology*

(8) Cassirer, *Myth of the State*

نظری/عملی مباحث

افسانے کا فن

یہ بات شوپنہاور سے منسوب ہے کہ "تمام فنون موسیقی کی سطح پر پہنچنے کی تمنا کرتے ہیں۔" اِس بات کی توضیح کرتے ہوئے ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے کہ:

> موسیقار ہی وہ واحد ہستی ہے جو اپنے شعور کے بطون میں سے فنی تخلیق کو جنم دیتا ہے اُور دُوسرے فن کار تو ظاہر کی دُنیا سے کچا مواد حاصل کرنے پر مجبور ہیں: مثلاً مصور، رنگ اُور صورت کا دست نگر ہے اُور شاعر، الفاظ کا اُور معمار، چُونے گارے کے ریختے میں اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے۔ تاہم ذریعہ چاہے کوئی بھی استعمال کیا جائے، مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ شے یا مظہر کو اُوپر اُٹھا کر "غنایت کی سطح" پر پہنچا دیا جائے!

تھوڑے سے تصرف کے ساتھ یہی بات کہانی لکھنے والوں کے سلسلے میں بھی کہی جا سکتی ہے کہ چاہے وہ کردار کے نقوش کو اُجاگر کریں چاہے ٹائپ (Type) کو بروئے کار لائیں، بند ماحول کو پیش کریں یا کشادہ کینوس کو سامنے لائیں، قریب سے نظارہ کریں یا دُور سے نظر ڈالیں، وہ ہر حال میں مجبور ہیں کہ "کہانی کی سطح" پر پہنچنے کی کوشش کریں؛ بصورتِ دیگر افسانہ، جواب مضمون بن جائے گا یا ایک شعری پیکر یا محض نثر کا ایک ٹکڑا۔ لہٰذا میں اپنی بات کی اِبتدا اِس کلیے سے کروں گا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے۔

مگر کہانی محض ہَوا میں تخلیق نہیں ہو جاتی؛ اِس کے نقوش کو اُجاگر کرنے کے لیے سب سے پہلے ایک کینوس درکار ہو گا اُور یہ کینوس زمانی اُور مکانی حدود کے تابع ہو گا۔ کوئی واقعہ بہر صورت ایک خاص جگہ اُور خاص وقت ہی میں ظہور پذیر ہو سکتا ہے، اِس لیے کہانی لکھنے والوں کو کینوس کے اِنتخاب پر خاص توجہ کی ضرورت پڑتی ہے۔ زِندگی بجائے خود، زمین کے کینوس ہی پر اپنے نقوش اُجاگر کر رہی ہے اُور اِس میں وہ تمام کہانیاں ہر روز وُقوع پذیر ہوتی ہیں جو کہانی کہنے یا کہانی کہنے

والے کے لیے کچھ مواد کا کام دیتی ہیں۔ مگر یہ ادھوری اَور ناتراشیدہ کہانیاں ہیں جو ایک بڑے کینوس کی زمانی اَور مکانی وسعتوں میں اِس طور بکھری ہوئی ہیں کہ نظر اُن کی ڈرامائی کیفیت کا اِحاطہ کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ کہانی کہنے والے کی خوبی اِس بات میں ہے کہ وہ کہانی کی بکھری ہوئی کڑیوں کے درمیانی فاصلے کو ختم کر کے' اُنھیں یوں ملائے کہ سارے خدّو خال ایک ترشے ہوئے واقعے کی صورت میں مرتب ہو جائیں۔ مگر اِس مقام پر' دُوسری اَصناف کے ساتھ افسانے یا کہانی کے فرق کو ملحوظ رکھ کر بات کو آگے بڑھانا ہو گا۔ ناوِل یا داستان کا کینوس نسبتاً بڑا ہوتا ہے اَور اُن میں اَن گِنت کِردار اَور واقعات' کسی بنیادی واقعے یا کِردار کی تعمیر میں صَرف ہوتے ہیں...... یوں کہ اُس واقعے یا کِردار کی نسبت سے سارا مکانی یا زمانی کینوس منوّر ہو جاتا ہے جبکہ افسانہ' واقعے یا کِردار کے ایک خاص پہلو کو سامنے لاتا ہے اَور سارے کینوس کو منوّر کرنے کے بجائے صرف اُس گوشے پر روشنی ڈالتا ہے جسے وہ توجّہ کا مرکز بنانے کا طالب ہوتا ہے۔ دونوں کے اِس فرق کے باوصف' اِس بات سے اِنکار ممکن نہیں کہ ناوِل ہو یا افسانہ' کینوس بہر حال ناگزیر ہے۔

مگر یہ کینوس اُس وقت تک کہانی کو جنم نہیں دے سکتا جب تک کہ اُس کے اَندر کلبلاہٹ پیدا نہ ہو۔ کائنات کی اصل کہانی بھی اُس وقت شروع ہوئی تھی جب باغِ بہشت کے کینوس پر اِنسان کی کلبلاہٹ کا آغاز ہوا تھا۔ اِس پر شاید یہ اعتراض وارِد ہو کہ بعض کہانیاں ایسی بھی تو ہیں جن میں اِنسان کا گزر تک نہیں۔ یہ بات غلط نہیں ہے۔ خود اُردو زبان میں رفیق حسین نے جانوروں کے بارے میں جو کہانیاں لکھی ہیں' وہ صرف جانوروں کے اَعمال سے متعلق ہیں۔ اِسی طرح میرزا اَدیب نے ''دلِ ناتواں'' اَور ''درونِ تیرگی'' ایسی کہانیاں لکھی ہیں جو اِنسان کے بجائے پَودے اَور ذرّے کو بڑی عمدگی سے اپنا موضوع بناتی ہیں۔ ایک کہانی ممتاز مفتی کی بھی ہے جس میں مجسموں کی داستاں پیش ہوئی ہے۔ مگر یہ بات ضرور ہے کہ کہانی کا بنیادی موضوع ''اِنسان'' کے سِوا اَور کوئی نہیں؛ حتیٰ کہ جانور' پَودا یا ذرّہ' یا مجسّمہ بھی کہانی کا موضوع بن جائے' تو بھی اُس میں اِنسان ہی کی صورت منتقل ہوتی ہے اَور وہ بھی اِنسان ہی کی طرح جذبات اَور اَعمال سے گزرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسی کہانی میں اِنسان کی دِلچسپی کا اصل باعث بھی یہی ہے کہ وہ اُسے آئینہ دِکھا کر' اُس کی مظاہر پرستی کی لگن (Animistic Urge) کی تسکین کرتی ہے۔ واضح رہے کہ اِنسان نے اپنی حیات کا ایک نہایت طویل دَور اَپنے چاروں طرف پھیلے ہوئے ماحول (کینوس) سے اِس طور

ہم آہنگ ہو کر گزارا ہے کہ اُس کے اَور حیوان کے یا بے جاں شے کے مابین تفریق پیدا نہیں ہو سکی' اَور یہ بہت بعد کی بات ہے جب اُس کے ہاں اِنفرادیت پیدا ہوئی اَور نرگسیت کا مَیلان توانا ہوا تو اُس نے اپنی ذات کو کائنات سے کاٹ کر الگ کر لیا۔ چنانچہ سائنس اَور ٹیکنالوجی کے دَور میں اِنسان کی تنہائی میں روز بروز شدت آ رہی ہے کہ اَب وہ کائنات کے آہنگ میں شرکت کرنے کے بجائے محض اُس کا تماشائی بن کر رہ گیا ہے۔ البتہ فن کی دُنیا میں شرکت (participation) کا عمل تا حال خاصا توانا ہے (فن کی رعنائی اَور اَثر انگیزی کا اصل سبب بھی یہی ہے)۔ چنانچہ افسانے میں جب درخت، حیوان یا ذرّے اِنسانی اَوصاف کے ساتھ سامنے آتے ہیں تو افسانہ' ایک بنیادی اِنسانی طلب کو پُورا کر کے' ہمیں تسکین مہیا کرتا ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ افسانے کا بنیادی موضوع اَور محور اِنسان کے سوا اَور کوئی نہیں۔

تو بات یہاں تک پہنچی کہ کہانی کے کینوس سے مُراد، وہ ماحول ہے جس میں جُملہ جان دار اَور بے جاں اَشیا موجود ہوتی ہیں لیکن جس کا اصل محور اِنسان ہے۔ کہانی' بنیادی طور پر انسانی اَعمال سے متعلق ہوتی ہے' اَور جب اِنسان سے ہَٹ کر دُوسری اَشیا کو موضوع بناتی ہے' تب بھی دراصل اَشیا میں اِنسانی اَوصاف کو شامل کر کے اَیسا کرتی ہے۔ اَب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کس طرح اُس ماحول یا اُس کے محور یعنی اِنسان کو افسانے کی بُنَت میں شامل کرتا ہے یا اُسے افسانے میں کس زاویے' ترتیب یا ترجیح کے ساتھ سمونا چاہیے ...... اِس ضمن میں کوئی کلیّہ قائم نہیں کیا جا سکتا اَور یہ اچھی بات بھی ہے' ورنہ افسانے کا سارا تنوّع اَور اِس کی رنگا رنگی خاک میں مل جائے گی۔ اصل بات یہ ہے کہ افسانہ نگار' اپنی ذات کے ایک خاص زاویے سے اِس کینوس کا اِحاطہ کرتا ہے' نیز اپنی اُفتادِ طبع کے مطابق ہی اِس پر قریب یا دُور سے نظر ڈالتا ہے' جس سے نہایت دِلچسپ نتائج مرتب ہوتے ہیں۔ مثلاً وہ افسانہ نگار جو فطرتاً باریک بیں اَور آہستہ رَو ہیں' زمین پر اُتر کر ایک بالکل ہموار سطح سے کینوس کا مطالعہ کرتے ہیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہ کینوس کی اَرضی سطح پر چلنے کے دوران میں کرداروں کو اَپنے بدن سے ٹکراتے ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ کہ نہ صرف سارا ماحول' اپنے تمام تر گوشوں کے ساتھ' قاری کے سامنے آ جاتا ہے بلکہ اُس میں مثالی نمونوں (Types) کے بجائے کِردار اُبھرے ہوئے دِکھائی دیتے ہیں اَور حقیقت نگاری کی روِش وُجود میں آ جاتی ہے۔ یہ روِش بعض اَوقات بے رحمی کی حد تک سپاٹ بھی ہو

سکتی ہے (جیسے اختر اورینوی کے افسانوں میں)، اَور دِلچسپ اَور پُرلطف بھی (جیسے منٹو، بیدی، بلونت سنگھ اَور رحمٰن مذنب کی کہانیوں میں)۔ اِسی طرح سماجی مسائل کی عکاسی کے اعتبار سے، یہ روشن خیال انگیز یا صبر آزما بھی ہوسکتی ہے (جیسے پریم چند کی کہانیوں میں)؛ لیکن یہ بات طے ہے کہ اِس میں باصرہ اَور لامسہ کا عُنصر خاصا شدید ہوتا ہے اَور جب کردار یا مسئلہ اُبھر کر سامنے آتا ہے تو وہ قاری کے اِس قدر قریب ہوتا ہے کہ وہ اُسے پُوری طرح دیکھ سکتا ہے بلکہ ہاتھ بڑھا کر اُسے مَس بھی کرسکتا ہے۔

تاہم بعض طبائع، ماحول کو اِس قدر قریب سے دیکھنا پسند نہیں کرتیں۔ اعتراض کی خاطر آپ کہہ لیں کہ وہ اِس کی اہل ہی نہیں ہوتیں؛ لیکن حقیقت شاید یہ ہے کہ ہر شخص اپنی اُفتادِ طبع سے مجبور ہے کہ کسی شے سے اپنا رابطہ قائم کرنے کے لیے اُسی قدر دُوری یا قرب کو بروئے کار لائے جو اُس کی فطرت کے تقاضوں کے عین مطابق ہو۔ وہ افسانہ نگار جو ذرا فاصلے سے کینوس پر نظر ڈالتے ہیں، فطرتاً متجسس، سفر پسند اَور مہم جُو ہوتے ہیں۔ ایسے لوگوں کا قاعدہ ہے کہ وہ وقت کی تنگ دامانی یا داخلی بے قراری کے زیرِ اثر، ماحول پر اُچٹتی سی نظر ڈال کر، اَور اُس کے چند ایک نمایاں پہلوؤں کو گرفت میں لے کر، آگے بڑھ جاتے ہیں۔ وہ اکثر و بیشتر ریل کی کھڑکی یا ہوٹل کی بالکنی سے، یا یُوں کہہ لیجیے کہ ذہنی یا جسمانی سفر کی حالت میں رہتے ہوئے، مناظر کا اِحاطہ کرتے ہیں۔ اُن کے ہاں تجرباتی مطالعے کا رُجحان کم اَور اِجتماعی محاکمے کا مَیلان زیادہ ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ کھمبے کے بجائے سڑک، گلی کے بجائے شہر اَور فرد کے بجائے انبوہ کو مرکزی نقطہ قرار دیتے ہیں۔ یہ نہیں کہ افسانے میں کھمبے، فرد یا گلی کی نفی ہو جاتی ہے: یہ چیزیں تو بہرحال ماحول کے ضروری اَجزا ہیں جو اپنی جگہ قائم رہتے ہیں؛ مگر افسانہ نگار، ایک خاص مَیلان کے تحت، اُنھیں ثانوی حیثیت بخش دیتا ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' اِس کی ایک مثال ہے، جس میں بنیادی کردار سڑک ہے؛ باقی کرداروں اَور واقعات کا مقصد محض اُس سڑک کے کردار کو واضح کرنا ہے اَور بس! اِسی طرح ''زِندگی کے موڑ پر'' کا مرکزی کردار ''سماج'' ہے: یہ افسانہ ایک سفر کی صورت میں اُبھرتا ہے اَور اِس کے کردار اَور واقعات بکھرے ہوئے اَور ڈھیلے ڈھالے سے دِکھائی دیتے ہیں اَور آخر میں جب افسانہ نگار کنویں کی تمثیل سے یہ تاثر دیتا ہے کہ سماج تو اَندھے بیلوں کی مدد سے چلتا ہوا ایک رَہٹ ہے تو قاری فی الفور محسوس کرلیتا ہے کہ اُس نے ثانوی کرداروں اَور معمولی واقعات کو سماج کے وسیع تر کردار کی تعمیر میں صَرف ہوتے ہوئے دیکھ

لیا ہے۔ رام لعل کے بعض افسانوں میں بھی سفر کی یہ کیفیت موجود ہے: اُس کے ہاں زمانی اَور مکانی قیود نے افسانے کو "بکھرنے" کی پُوری اِجازت نہیں دی۔ ماحول کو دیکھنے کے اِس خالص اَنداز میں تجزیاتی مطالعے کا رُجحان کم تو ہوتا ہے لیکن ختم نہیں ہوتا...... کِردار اَور واقعات ثانوی حیثیت تو اِختیار کرتے ہیں لیکن مدھم نہیں پڑتے؛ متفرق کِردار اَپنے نکیلے پہلوؤں سے دست کش تو ہوتے ہیں لیکن اُنھیں پہچاننے میں دِقّت محسوس نہیں ہوتی' اُن میں تلافی کے طور پر ایک بڑا کِردار بھی اُبھر آتا ہے جیسے سماج ' سڑک یا شہر کا کِردار جس پر قاری کی ساری توجّہ مرتکز ہو جاتی ہے: کہانی' ایک حد تک' رقیق ضرور ہو جاتی ہے لیکن اُس کی کڑیاں نظروں سے اوجھل نہیں ہوتیں اَور موضوع کی تبدیلی اگر ملحوظ رہے تو پھر کہانی کا تاثر بھی پُوری طرح برقرار رَہتا ہے۔

زمین پر اُتر کر کردار کے تمام تر پہلوؤں کا مطالعہ کرنے کا رُجحان' اُن کہانی کہنے والوں کے ہاں عام ہے جو خواب کار کم اَور حقیقت پسند زیادہ ہیں۔ ایسے لوگ بڑے سنجیدہ شہری ہوتے ہیں اَور اُن کے شعور میں ہمیشہ سوسائٹی کی بے اعتدالیوں یا ناہمواریوں کو تشت از بام کرنے کا رُجحان موجود رَہتا ہے۔ بعض افسانہ نگار تو اِس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر اِصلاح کا باقاعدہ منصوبہ مرتب کرنے لگتے ہیں؛ مگر اُن کا ذِکر اِس لیے مناسب نہیں کہ وہ اَدب کی مملکت کو اَلوداع کہہ کر' اخلاقیات کی دُنیا میں چلے جاتے ہیں اَو'اَدب' اُن کے بلند "آدرش" سے کچھ زیادہ فائدہ نہیں اُٹھا سکتا۔ لیکن اِدھر وہ افسانہ نگار بھی ہیں جو اَپنی اُفتادِ طبع کے مطابق' ماحول کے عیوب کی نشان دہی کرتے ہیں۔ چنانچہ پریم چند' مذموم سماجی رُسوم کو بے نقاب کرتا ہے اَور منٹو اَور رحمان مذنب' طوائف کے ماحول کو۔ اِن کے بعد اُن افسانہ نگاروں کو دیکھیے جو زمین سے متعلق ہونے کے باوجود ہمیشہ کسی ٹیلے کی تلاش میں رہتے ہیں جہاں سے وہ ماحول پر ایک طائرانہ نظر ڈال سکیں...... نتیجہ یہ ہے کہ اُن کے فن میں دائرۂ عمل کی وسعت سے افسانے کا مزاج ہی بدل جاتا ہے (اِس ضمن میں کرشن چندر کی مثال اُوپر دی جا چکی ہے)۔ مگر افسانہ لکھنے کے یہی دو۲ طریق مستعمل نہیں' اِن کے علاوہ دو۲ اَنداز اَور بھی ہیں جو اُردو افسانے کے جدید دَور میں اپنے سارے نکھار کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ اِن میں ایک تو وہ ہے جس میں افسانہ نگار نے ایک ایسے زاویے سے ماحول کو دیکھا ہے کہ افسانے کے کِردار محض ننگے جسموں کے بجائے، اُن جسموں سے چمٹی ہوئی لمبی پرچھائیوں کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ کِردار سے براہِ راست متعارف ہونے والا افسانہ نگار'

اوّل تو کردار پر سے اپنی نظریں ہٹا ہی نہیں پاتا اور اگر لحظہ بھر کے لیے ہٹا بھی لے تو اُسے وہ مدھم سی پرچھائیں شاذ ہی نظر آتی ہے جو سُورج کی بے پناہ روشنی میں کردار کے قدموں سے چمٹی ہوتی ہے۔ مگر جب افسانہ نگار اپنی ذات اور ماحول کے درمیان فاصلہ کم کر کے، وہ طریق اختیار کرتا ہے جس کا ذِکر وان گاگ نے اپنے دوست کے نام ایک خط میں اِن الفاظ کے ساتھ کیا تھا کہ:

> جب لوگ میری تصویروں کی اشیا کو پوری طرح پہچان نہیں سکتے تو میں خوش ہوتا ہوں کیونکہ میری یہ آرزو ہوتی ہے کہ اشیا اپنی خوابناک کیفیات سے دست کش نہ ہوں۔

تو وہ دراصل کردار میں پرچھائیں کی ایک نئی اور انوکھی سطح کا اِضافہ کر کے نہ صرف بے رحم حقیقت نگاری کے سپاٹ پن سے افسانے کو بچا لیتا ہے بلکہ کردار کے مخفی گوشوں کو روشنی میں لا کر، قاری کو زندگی کی تہ داری کا احساس بھی دِلاتا ہے ...... ہوتا یُوں ہے کہ افسانہ نگار کو اچانک کردار سے کہیں زیادہ اُس کی پرچھائیں سحرزدہ کرنے لگتی ہے اور وہ خود سے سوال کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ یہ پرچھائیں کون ہے، اِس کا کردار سے کیا رِشتہ ہے، اور کہیں ایسا تو نہیں کہ اصل کردار یہی پرچھائیں ہو: اور پھر وہ عام روِش سے ہٹ کر، خوابوں سے مملو ایک ایسا ماحول خلق کر لیتا ہے جس میں اصل کی پہچان کا واحد ذریعہ وہ نقل ہے جسے اِنسانی فلسفے نے ہمیشہ بہ نظرِ تحقیر دیکھا ہے۔ یُوں بھی فلسفہ، شعور کے حربے سے حقیقت تک پہنچنے کی ایک سعی ہے اور فن، خواب کے وسیلے سے: اِس لیے جو فن پارہ اپنے طریقِ کار کو تج کر، فلسفے کے آلات کو بروئے کار لانے کی کوشش کرتا ہے، وہ اُسی نسبت سے اپنے مشن میں ناکام بھی ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے جب کردار اور واقعے کی روشن اور ننگی دُنیا کو ایک خواب ناک فضا کے ہالے میں رکھ کر دیکھا تو اُسے ایک اور ہی منظر دِکھائی دیا مگر اُس نے یہ کوشش ضرور کی کہ افسانے کو کردار اور واقعے سے بے نیاز نہ ہونے دیا: مطلب یہ کہ اُس نے پرچھائیں کو نظر کی گرفت میں لیا لیکن صرف اُس پرچھائیں کو جو کردار سے منسلک تھی؛ بصورت دیگر وہ بے جسم ہیُولوں میں گھر کر رہ جاتا (اِس کا ذِکر آگے آئے گا)۔ یورپ میں افسانے کی اِس نئی جہت کا چرچا اکثر ہوتا ہے اور اسے مصوّری کی بعض تحریکوں سے منسلک کرنے کی کوشش بھی ایک عام بات ہے؛ لیکن ہمارے ہاں افسانے میں اِس روِش کی نشان دہی تا حال نہیں ہو سکی۔

یہ سوال کہ جدید اُردو افسانے میں "پرچھائیں" کا وجود کن محرکات کے تابع ہے، بحث کو بہت سی پیچ دار جہتوں میں لے جائے گا؛ اِس لیے اِس سے اِجتناب ضروری ہے۔ مگر ایک بات

واضح ہے کہ یہ پرچھائیں' بیسویں صدی کی پیداوار ہے اُور افسانے ہی میں نہیں شعر میں بھی اپنی جھلک دِکھا رہی ہے ؛ بالخصوص جدید اُردو غزل میں اِس نے دُوسری ہستی (The Other) کے رُوپ میں ظاہر ہونے کی پُرزور کوشش کی ہے' اُور جدید اُردو افسانے میں بھی یہ خاصی فعال نظر آ رہی ہے۔صورت اِس کی یُوں ہے کہ یکایک افسانے کا کِردار' اپنے بدن کے جملہ خدّوخال کو برقرار رکھتے ہوئے' اَندر سے خالی ہو گیا ہے اُور کوئی اَور شے یا رُوح' اُس جسم میں حلول کر گئی ہے اُور کردار' ایک نئی ہستی کے رُوپ میں دِکھائی دینے لگا ہے اُور اُس زیرِزمیں طبقے (underworld) کا باسی بن گیا ہے جو ہم میں سے ہر شخص کے اَندر موجود تو ہے لیکن جسے سماجی احتساب نے باہر آنے کی اِجازت نہیں دی۔ ہمزاد یا پرچھائیں کی یہ آمد ہی وہ نئی سطح (dimension) ہے جس نے اُردو افسانے کو ایک نئی رِفعت سے آشنا کر دیا۔ واضح رہے کہ میں یہاں پرچھائیں کا ذِکر محض نفسیات کے سایے (shadow) کے مفہوم میں نہیں کر رہا۔ بے شک افسانے کی فضا میں سایے (shadow) کا دَر آنا کوئی عیب کی بات نہیں' اِس سے کردار کے بعض گہرے اُور تہ دار پہلوؤں تک رسائی پانے میں مدد ملتی ہے ؛ لیکن پرچھائیں سے مُراد وہ شخصیت بھی ہے جو فطری اِرتقا کے تحت ہر بار قدیم کی راکھ سے برآمد ہوتی ہے اُور ہر نئے دَور کی نئی آواز قرار پاتی ہے۔ جدید غزل یا جدید افسانے میں پرچھائیں کا یہ تصوّر اُس نئی ہستی (Wise Oldman) یا شخصیت کی دریافت کا تصوّر بھی ہے جو خود میں نئے زمانے سے نبرد آزما ہونے کی سکت رکھتی ہے۔ رہا یہ سوال کہ جدید افسانہ نگار نے یہ پرچھائیں دریافت کرنے کے لیے کون سا خاص طریق اِختیار کیا ہے' تو اِس سلسلے میں بھی کوئی کلیّہ موجود نہیں۔ ہر افسانہ نگار' اپنے مزاج اُور جہت کے مطابق ہی اِس دریافت میں حِصّہ لیتا ہے۔ چنانچہ بعض افسانہ نگار موجِ آگہی (stream of consciousness) کو بروئے کار لانے کی کوشش کر رہے ہیں ...... یہ طریق' نفسیات کے آزاد تلازمۂ خیال سے متاثر ہے۔دُوسرا طریق یہ ہے کہ افسانہ نگار' کردار کے ذہن کے تجزیے سے نہیں' اُس کے اَعمال سے اُس دُوسری ہستی کو "دریافت" کرتا ہے ؛ اُور تیسرا یہ کہ وہ افسانے کی اِبتدا ہی اُس ہستی کو مرکزِ نگاہ بنا کر کرتا ہے ...... ہر چند کہ اُس ہستی کے ساتھ گوشت پوست کا کردار منسلک رہتا ہے لیکن محسوس یہ ہوتا ہے کہ جو پہلے سایہ تھا' اَب وہ کردار ہے' اُور جو کردار تھا' وہ اَب محض سایے کی حیثیت اِختیار کر گیا ہے۔ پچھلے چند برس میں افسانے کا یہ رُجحان خاصا

توانا ہوا ہے اَور اِس کے تحت اُردو میں بعض عمدہ کہانیوں کا اِضافہ بھی ہوا ہے۔ غلام الثقلین نقوی، انتظار حسین، انور سجاد، رشیدا مجد، شمس نعمان، بلراج مینرا اَور بعض دُوسرے لکھنے والوں کی متعدد کہانیوں میں اِس خاص اَنداز کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ رام لعل کا افسانہ "چاپ" اَور بلراج کومل کا "کنواں" اِس خاص جہت کی بہت عمدہ مثالیں ہیں۔

ہر تحریک یا رُجحان کا ایک فارورڈ بلاک بھی ہوتا ہے جو بعض اَوقات اپنے جوش میں اِتنا آگے بڑھ جاتا ہے کہ اصل تحریک ہی سے منقطع ہو جاتا ہے۔ یہ فارورڈ بلاک، جدید اُردو افسانے میں بھی ظاہر ہو گیا ہے۔ جدید افسانے نے پیش پا اُفتادہ مسائل اَور بے رحم حقیقت نگاری کے عمل کو تج کر واقعے یا کردار کی دُوسری سطح تک رسائی کی جو کوشش کی ہے، اُس سے افسانے میں یقیناً گہرائی کا اِضافہ ہوا ہے اَور ایسی بہت سی کہانیاں وجود میں آئی ہیں جو اِنسان کی بنیادی طلب کو مطمئن کرنے میں بہت کامیاب ثابت ہوئی ہیں؛ لیکن پھر افسانہ نگار، ذرا دم لینے کے بجائے آگے ہی آگے بڑھتا چلا گیا ہے...... حتیٰ کہ وہ اُس مقام پر پہنچ گیا ہے جہاں سایے سے اُس کا کردار چھن گیا ہے۔ جب تک کِردار اَور اُس کی پرچھائیں کی ثنویت قائم رہے، اِن دونوں کے ربطِ باہم کا تجزیہ نئے نئے اِنکشافات کا باعث ثابت ہوتا ہے؛ لیکن کِردار سے اُس کا سایہ یا سایے سے اُس کا کِردار چھن جائے تو ایک اِنتہائی صورت وُجود میں آجاتی ہے۔ چنانچہ جب جدید ترین افسانے نے کِردار یا ماحول کی معروضی صورت کو تج کر، خود کو محض بے جسم ہیُولوں تک محدود کر لیا تو کہانی کے سارے خدّ و خال ہی گڈمڈ ہو گئے۔ جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے اَور یہ کہانی ماحول اور اُس کے کرداروں سے مرتب ہوتی ہے...... جب افسانے سے کِردار ہی غائب ہو جائے یا افسانے کا کینوس، اپنی معروضیت سے دست کش ہو کر حوالے (reference) کے طور پر باقی ہی نہ رہے، یا جب اَشیا ایک دُوسرے سے متمیز ہی نہ ہو سکیں، تو ہیُولے جنم لیتے ہیں اَور اِنتشار (anarchy) کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ آج اُردو افسانے میں کہیں کہیں اِنتشار کا یہ رُجحان بھی نظر آرہا ہے اَور بعض طبائع، جدیدیت کے نام پر اِسے exploit بھی کر رہی ہیں...... یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی زمانے میں ترقی پسندی کے نام پر حقیقت نگاری کے رُجحان کو exploit کیا گیا تھا۔

☆☆☆

پاکستان میں اُردو اَفسانہ

کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ علمُ الحیات کے مَیدان میں ایک ایسا تجربہ کیا گیا جس نے اہلِ نظر کو وَرطۂ حیرت میں ڈال دیا۔ یہ تجربہ Kirlian Process کے نام سے خاصا مشہور ہو چُکا ہے۔ اس تجربے میں درخت کا ایک پتّا لے کر' اُس کے اُوپر والے حصے کو کاٹ کر الگ رکھ لیا گیا اور' ایک نئی سائنسی تکنیک کے مطابق' باقی پتّے کی تصویر اُتاری گئی۔ جب یہ تصویر "۴×۵" کی سفید اَور سیاہ فلم پر اُتر آئی تو تجربہ کرنے والے یہ دیکھ کر حیران رَہ گئے کہ تصویر میں پتّے کے اُس حصے کا ہیُولا بھی موجود تھا جسے ثابت پتّے سے کاٹ کر الگ کر دیا گیا تھا۔ گویا تصویر میں پتّے کے کٹے ہوئے حصے کا ایک ghost image بھی آ گیا تھا جو ایک پرچھائیں کی طرح پتّے سے جُڑا ہوا تھا اَور ثابت پتّے کا منظر پیش کر رہا تھا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے دُوسری کا چاند ایک ٹوٹے ہوئے کنگن کی طرح دِکھائی دیتا ہے مگر ساتھ ہی پورے کنگن کی ایک مدھم سی پرچھائیں بھی عقب سے جھانکتے ہوئے صاف نظر آتی ہے۔

اگر مجھ سے پوچھا جائے کہ پاکستان کے اُردو اَفسانے کا بنیادی قضیّہ کیا ہے' تو میں کہوں گا کہ وہ ایک نفسیاتی Kirlian Process کے ذریعے کِردار کے اُس حصے کی بازیافت میں مصروف ہے جو کسی نہ کسی طرح پورے کِردار سے کٹ چُکا ہے' نہ صرف کٹ چُکا ہے بلکہ پورے معاشرے کے ذہن سے محو بھی ہو چُکا ہے۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ پاکستان کے اُردو اَفسانے نے کِردار کے اِس منقطع حصے کو دریافت کرنے میں کامیابی حاصل کر لی ہے مگر اِس سلسلے میں جو پیش رفت ہوئی ہے' اُس سے ایک ایسی پرچھائیں یقیناً سامنے آ گئی ہے جس کے بارے میں امکان ہو سکتا ہے کہ یہ پتّے کا وُہی حصہ ہے جو ثابت پتّے سے کٹ کر الگ ہو گیا تھا۔ اِس نکتے کو گرفت میں لینے کے لیے مجھے چند ساعتوں کے لیے خود کلامی کی اِجازت دیجیے!

بات یہ ہے کہ اُنیسوی صدی کے وسط تک' اِنسان کی حیثیت ابُوالہول کی سی تھی' یعنی جسم حیوان

کا اَور سَر اِنسان کا؛ مگر کسی نہ کسی طرح اِنسان کا سَر اَور حیوان کا تن آپس میں جُڑے ہوئے تھے اَور اِس کے نتیجے میں صرف جبلّت اَور فہم ہی آپس میں متصادم نہیں تھے بلکہ سماجی تقاضوں اَور آسمانی اَحکامات میں بھی کوئی آویزش موجود نہیں تھی ...... زمین اَور آسمان میں دوطرفہ آمدورفت جاری تھی؛ اِنسان کا شعور اَور لاشعور باہم مربوط تھے؛ گویا اِنسان کی شخصیت ایک بڑی حَد تک جُڑی ہوئی تھی ...... بہشت سے اُسے دیس نکالا ضرور مل چُکا تھا مگر بہشت کی بازیابی ہمہ وقت اُس کے پیشِ نظر تھی؛ لہٰذا اِنقطاع کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ مگر اُنیسویں صدی کے زوال کے ساتھ ساتھ کچھ ایسے اِنکشافات ہوئے کہ اِنسان (بالخصوص مغرب کے اِنسان) کے ہاں' سالمیت کا احساس پارہ پارہ ہو گیا۔ یکایک اُس کے جسم کے حیوانی حصے نے' اُس کے اِنسانی حصے پر غرانا شروع کر دیا اَور اِنسانی شخصیت دو نیم ہو گئی یعنی ابُوالہول کا سَر' اُس کے تن سے جُدا ہو گیا۔ سالمیت کے احساس کو مجروح کرنے میں' سب سے بڑا ہاتھ ڈاروِن اَور سپنسر کی اُن تحقیقات کا تھا جن کے مطابق انسان' بہشت سے دیس نکالا پانے والی کوئی غیر اَرضی مخلوق نہیں تھا' یہ حیوان ہی کی ایک ترقی یافتہ صورت تھا۔ یہ گویا اِنسان کے اشرفُ المخلوقات ہونے کے تصوّر پر ایک کاری ضرب تھی۔ علاوہ اَزیں' اِس سے انسان کی وُہ دُنیا منہدم ہو گئی جس میں زمین' آسمان ہی کی توسیع تھی۔ واقعہ یہ ہے کہ اِنسان کی ذات میں نمودار ہونے والی یہ آویزش ہی اُس کے نفسیاتی کرب کا باعث تھی۔ اِنسان محسوس کر رہا تھا کہ وہ اَندر سے ٹوٹ گیا ہے' دُو حصوں میں تقسیم ہو گیا ہے' اَور دونوں حصے ایک دُوسرے سے برسرِ پیکار ہیں۔ اُنیسویں صدی اَور اُس کے بعد بیسویں صدی میں نفسیات کا عروج' اِنسان کے اِس بہت بڑے ذہنی اُلجھاؤ (complex) کو دُور کرنے کے اِقدامات ہی کا نتیجہ تھا۔ غور کیجیے کہ نفسیات کی ساری تھیوریاں دراصل ذات کے مسائل (Theories of Personality) ہیں یعنی یہ سر بریدہ شخصیت کو جوڑنے کی کوشش کرتی ہیں۔ اِس سلسلے میں فرائیڈ اور یونگ نے اپنے اپنے اَنداز میں' شعور اَور لاشعور میں آمدورفت کو بحال کرنے کی کوشش کی۔ فرائیڈ نے کہا کہ اِنسان کے کرب کا باعث یہ ہے کہ اُس نے اپنی نازیبا خواہشات کو لاشعور میں دھکیل کر' اُسے ایک گٹر میں تبدیل کر دیا ہے جہاں سے وہ اُسی کے شعور پر اَثر اَنداز ہوتی رہتی ہیں؛ لازم ہے کہ اُسے اپنی حرکت کا اِدراک ہو' تاکہ اُس کی شخصیت جُڑ جائے۔ اور یونگ نے کہا کہ اِنسانی کرب کا باعث یہ ہے کہ اُس کا شعور اَپنے اُس اِجتماعی لاشعور سے کٹ چُکا ہے جو پُوری اِنسانی ثقافت کا گہوارہ ہے؛ جب تک وہ اپنے اِجتماعی

لاشعور سے کسبِ فیض نہ کرے، اُس کی شخصیت دونیم ہی رہے گی؛ یعنی انسانی شخصیت اُس وقت جڑے گی جب اِنسان کے شعور اَور اِجتماعی لاشعور میں مفاہمت پیدا ہو جائے گی۔

اِس پس منظر کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو آج کے دَور کا سب سے بڑا اَلمیہ یہ قرار پاتا ہے کہ اِنسان کو نہ صرف اپنی ذات کے دونیم ہو جانے کا شدید احساس ہے بلکہ وہ اس کرب میں بھی مبتلا ہے کہ اُسے اپنی ذات کے منقطع حصے کے خدّ و خال ہی یاد نہیں رہے یعنی اُسے یہ تو پتا ہے کہ اُس نے کوئی شے گم کر دی ہے مگر یہ معلوم نہیں کہ وہ کیا شے تھی جس سے وہ محروم ہو گیا ہے۔ قدیم یونان کے فلسفی کہا کرتے تھے کہ کرسی کی بہ نسبت کرسی کا خیال زیادہ اہم ہے کیونکہ کرسی تو ختم ہو سکتی ہے اور اُس کی جگہ ایک اَور کرسی لے سکتی ہے لیکن کرسی کا خیال ہی باقی نہ رہے تو پھر نئی کرسی کیسے بن سکتی ہے! مراد یہ کہ خیال اُس سانچے کی طرح ہے جس کے مطابق تمام حقیقی اَشیا بنائی گئی ہیں۔ اگر سانچا ذہن سے محو ہو گیا تو تخلیق کا سارا عمل مفلوج ہو جائے گا۔ آج کے اِنسان کا اَلمیہ یہ بھی ہے کہ اُسے اپنی ذات کے غائب حصے کا سانچا نہیں مل رہا۔ مگر مشہور نیورولوجسٹ، ورلڈر پن فیلڈ کی تحقیقات نے ثابت کیا ہے کہ اِنسانی دماغ میں تجربات کے بصری ٹیپ ریکارڈ ہمہ وقت موجود رہتے ہیں اَور اُن کی مکمل بازیافت ممکن ہے۔ اگر اَیسا ہے تو پھر کوئی وجہ نہیں کہ ذات یا شخصیت کے غائب حصے کی بازیافت نہ ہو سکے۔ پاکستان کے اُردو افسانے کا سب سے اَہم کارنامہ یہی ہے کہ اِس نے کِردار کے حوالے سے ذات کے اُس کٹے ہوئے حصے کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جو مادّی زِندگی میں تو نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے مگر جس کا eidetic image اِنسانی دماغ میں بدستور موجود ہے اَور تخلیقی عمل کے دوران میں صفحۂ قرطاس پر بہ آسانی منتقل ہو سکتا ہے۔

کردار کے کٹے ہوئے یا بچھڑے ہوئے حصے کی تلاش، پاکستان کے وجود میں آنے کے فوراً بعد شروع ہوئی اَور پھر بتدریج کئی مدارِج میں سے گزرتے چلی گئی۔ بے شک مثالی نمونوں یعنی types کے جمِ غفیر میں کِرداروں کو نشان زد کرنے کی روِش ۱۹۴۷ء سے پہلے کے اُردو افسانے میں نمودار ہو چکی تھی اَور اِس سلسلے میں متعدِد اَیسے کِردار سامنے آ چکے تھے جن کا تذکرہ آج بھی اکثر و بیشتر ہوتا رہتا ہے: مثلاً پریم چند کا کِردار، گردھاری مل یا منشی دھر؛ یا پھر "کفن" کے کِردار؛ علی عباس حسینی کا کِردار، بہو؛ منٹو کے کِردار، سوگندھی اَور سلطانہ؛ راجندر سنگھ بیدی کا کردار، شمی (گرم کوٹ)؛ ممتاز مفتی کا کِردار، آپا؛ اَور عصمت چغتائی غلام عباس اَور حسن عسکری کے اَفسانوں کے

بعض بنیادی کردار: تاہم بحیثیتِ مجموعی اِس دَور میں کردار کے بجائے مثالی نمونے کو اہمیت ملی تھی' بالخصوص تقسیم سے پہلے کرشن چندر کے ہاں بھرپور کرداروں کی پیشکش کے بجائے گرہستھی' لالہ' پٹواری' چنگی محرر' کسان' فلاسفر یا مصور' اُبھرے ہوئے دِکھائی دیتے ہیں اور یہ سب بنیادی طور پر مثالی نمونے ہیں۔ اِس پس منظر میں دیکھا جائے تو تقسیم کے فوراً بعد پاکستان کے اُردو اَفسانے میں مثالی نمونے کی ہموار سطح سے اُوپر اُٹھ کر' کردار کے نشیب و فراز کا جائزہ لینے کا رُجحان ایک قابلِ ذِکر واقعہ دِکھائی دیتا ہے ...... یہ اُس اِنسان کی بازیافت کی کہانی ہے جو ذات کے چاہِ یوسف میں گرا پڑا تھا اور بینائی سے محروم آنکھیں جسے اپنی پلکوں سے ٹٹول رہی تھیں۔

میں نے اپنے متعدد مضامین میں اِس واقعے کی توجیہات پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً میں نے لکھا ہے کہ برِصغیر کی تقسیم نے لاکھوں اَفراد کو ایک تہذیبی معاشرتی نیند سے جھنجھوڑ کر بیدار کیا اور وہ اپنے ماحول کو یوں دیکھنے لگے جیسے اُسے پہلی بار دیکھ رہے ہوں۔ پاکستان میں اِس صورتِ حال نے اُردو اَفسانے پر گہرے اثرات مرتسم کیے۔ پہلی بار "ارض" کو قریب سے "محسوس" کرنے کا مَیلان اُبھرا جس کے نتیجے میں قریبی اَشیا اور مظاہر (درخت' پرندے' شہر' پہاڑ' دریا' نیز زمین اور اُس کے اَثمار' موسم اور اُس کی چیرہ دستیاں...... یہ سب) اَفسانہ نگار کے تجربے میں سمٹ آئے۔ موجود کو جسم کی سطح پر محسوس کرنے کا یہی مَیلان' کردار نگاری کے رُجحان پر منتج ہوا۔ دُوسری بات یہ ہے کہ تقسیم کے باعث لاکھوں اَفراد نے نقل مکانی کی اور سارا معاشرہ ایک بحران میں سے گزرا جس کے باعث فرد کی ٹھہری ہوئی زِندگی میں تلاطم دَر آیا اور اُسے ایک ایسے ماحول سے باہر آ کر' جہاں وہ صدیوں سے رَہ رہا تھا' نئی اور نامانوس صورتِ حال سے نبرد آزما ہونا پڑا جس میں کردار کا زرہ بکتر ہی اُس کا تحفظ کر سکتا تھا۔

مگر پاکستان کے اُردو اَفسانے میں' کردار کو اَہمیت دینے کی اصل وجہ شاید یہ تھی کہ اَفسانہ نگار ایک ایسے ثابت و سالم کردار کی تلاش میں تھا جو فسادات کے ملبے میں اُسے کہیں نظر نہیں آ رہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ برِصغیر کا باسی' جو صدیوں کے تہذیبی عمل کی پیداوار تھا' فسادات میں اُبھرنے والی بربریت کے ہاتھوں دونیم ہو گیا تھا۔ فسادات نے نہ صرف جسمانی سطح پر اِنسان کی قطع و برید کی تھی بلکہ اُس کی شخصیت کو بھی ٹکڑے ٹکڑے کر دیا تھا۔ اَفسانہ نگار' اِن ٹوٹے پھوٹے اپاہج کرداروں کی دُنیا میں ثابت کرداروں کو تلاش کر رہا تھا؛ یا یُوں کہہ لیجیے کہ وہ شخصیت کے

ٹوٹے بکھرے ٹکڑوں کو جمع کر کے اَور پھر اُنھیں جوڑ کر' ثابت کرداروں کی تخلیق کا خواہاں تھا یعنہٖ جیسے آئسس نے اوسائرس کے جسم کے حصوں کو اِکٹھا کر کے اُسے دوبارہ ثابت و سالم کر دیا تھا۔ دُوسرے لفظوں میں' پاکستان کے وجود میں آنے کے فوراً بعد' فرد کی شخصیت کے اُس حصے کی تلاش شروع ہوئی جو وحشت اَور بربریت کے پہلے ہی وار میں کٹ کر الگ جا پڑا تھا اَور اَب نظر نہیں آ رہا تھا۔ یہ تلاش' پاکستان کی اُردو شاعری میں بھی موجود ہے لیکن اُردو اَفسانے میں اِس نے خود کو بالخصوص نمایاں کیا ہے۔ تاہم پاکستان کے اُردو اَفسانے کے اِبتدائی دَور میں' کردار کے غائب حصوں کو بُوجھنے کی کوشش کا عام اَنداز وہی تھا جو کراس ورڈ معمے کا ہوتا ہے' یعنی خالی خانوں میں باری باری مختلف حروف کو رکھ کر دیکھا جائے کہ موزوں لفظ وجود میں آ گیا ہے یا نہیں ...... یہ گویا تلاش کی بالائی سطح تھی! اِس کے بعد ایسے اَفسانے سامنے آئے جن میں اَفسانہ نگار نے' ایک ماہر سرجن کی طرح' کٹے ہوئے عضو کو جسم پر گرافٹ کرنے کی کوشش کی۔ مثلاً منٹو کا کردار ٹوبہ ٹیک سنگھ' جو ہر چند کہ پاگل ہے' لیکن No man's land میں کھڑے ہو کر مجہول تہذیب کے جملہ بلند بانگ نعروں اَور مظاہروں کو خندۂ اِستہزا میں اُڑا دیتا ہے اَور قاری کو احساس دِلاتا ہے کہ کردار کے منقطع حصے' اخلاقی سطح پر جُڑ جانے کی کوشش میں ہیں۔ اِسی طرح احمد ندیم قاسمی کا پرمیشر سنگھ' اِشفاق احمد کا داؤ جی (گڈریا) اَور امجد اِلطاف کا کردار اللہ بخش (چونے کی کلھیا) اخلاقی سطح کے غدر میں ایک مرتب اَور منظم کِردار کی سطح پر پہنچنے کی کوشش کرتے دِکھائی دیتا ہے...... ایک اَیسا کردار جو اَفسانہ نگار کے تہذیبی معیار پر پُورا اُترے یعنی جس کی ساری پسلیاں سلامت ہوں۔ مگر تہذیبی معیار محض بربریت کے منہا ہو جانے کا نام نہیں' اِس کا ایک پہلو اِثباتِ ذات کا مظاہرہ بھی ہے' جس کے تحت ایسے کِرداروں کی تلاش ہوتی ہے جو اِنسان کے تصوّر کی تکمیل کریں۔ پاکستان کے اُردو افسانے میں اُفقی یعنی Horizontal سطح پر کردار کے منقطع حصوں کو جوڑنے کا یہ رُجحان متعدد اَفسانہ نگاروں کے ہاں اُبھرا۔ اِس سلسلے میں میرزا اَدیب کے کِردار مائی بھاتاں؛ رحمٰن مذنب کے نوچندی؛ آغا بابر کے سبز پوش؛ غلام الثقلین نقوی کے اَفسانے "جلی مٹی کی خوشبو" کے "وہ"، جمیلہ ہاشمی کے مایا اَور تارا' فرخندہ لودھی کے ڈیگما (شرابی)؛ مستنصر حسین تارڑ کے فاختہ' اپاہج اَور وینس؛ اَور اِن کے علاوہ انور سجاد' رشید امجد' صلاح الدین اکبر' خدیجہ مستور' عرش صدیقی' منیر احمد شیخ' سائرہ ہاشمی' محمد منشا یاد' یونس جاوید' شمس نعمان' مسعود اَشعر اَور مرزا حامد بیگ وغیرہ کے متعدد

کرداروں کو پیش کیا جا سکتا ہے جو اَپنی تکمیل کے خواہاں ہیں اَور افسانہ نگاروں کی اِس طلب کو عریاں کرتے ہیں کہ کِردار کے مختلف اَور متصادم حصوں میں اِفہام و تفہیم کا عمل جاری ہو جائے۔

مگر کِردار یا شخصیت کے غائب حصے کی تلاش اُفقی سطح ہی پر نہیں عمودی سطح پر بھی ہوئی۔ عمودی سطح کی یہ تلاش، دراصل جڑوں کی تلاش کا مسئلہ تھا۔ اَفسانہ نگار قطعاً غیر شعوری طور پر کِردار یا شخصیت کی اُن جڑوں کی بازیابی میں مصروف تھا جو زیرِ سطح، وقت کے اَندر اُتری ہوئی تھیں۔ اُفقی سطح پر تو کِردار کی تکمیل کا مسئلہ زیادہ سے زیادہ اخلاقی یا معاشی نظم و ضبط کو بحال کرنے یا پھر ایک طرح کے تجرّبت ملاپ کا نظارہ کرنے کا عمل تھا جس سے شخصیت کے دونوں حصوں میں فراق اَور دُوری کی صورت باقی نہ رہتی لیکن عمودی یعنی Vertical سطح پر کِردار کی تکمیل، سفرِ شب (night journey) کے بغیر ممکن نہیں تھی اَور مزاجاً یہ سفر اَسطوری نوعیت کا تھا جس میں اِنسان ہمیشہ سے مبتلا رہا ہے تاکہ وہ باہر کے جہان کو اَپنے اَندر کے جہان سے منسلک کر سکے۔ پاکستان کے اُردو اَفسانے میں ذات کے اَندر سفر کرنے اَور یوسفِ گم گشتہ کو تلاش کرنے کا عمل بہت نمایاں رہا ہے اَور اصلاً یہ کردار کے غائب حصے کی جھلک پانے ہی کا وہ عمل ہے جسے میں نے ایک نفسیاتی Kirlian Process کہا ہے۔ اِس سلسلے میں کچھ نام بہت نمایاں ہوئے: مثلاً قرۃ العین حیدر جس نے ماضی کے اندر غوّاصی کی؛ انتظار حسین جس نے اِنسان کے باطن میں ہمہ وقت موجود اَسطوری فضا میں غوطہ لگایا؛ رشید امجد جس نے ''سمندر قطرہ سمندر'' میں اَور غلام الثقلین نقوی جس نے ''وہ'' اور ''سائبان والے دِن کا عذاب'' میں ثقافتی جڑوں کی تلاش کی؛ ذوالفقار احمد تابش جس نے ''جزیرہ'' میں اپنی ذات کے مخفی حصے سے ہم کلام ہونے کا منظر دِکھایا؛ اَور پھر مشتاق قمر، احمد ہمیش، خالدہ اصغر، اعجاز راہی، اے خیام، احمد داؤد، نجم الحسن رضوی، نگہت مرزا، سمیع آہوجا، مظہر الاسلام اَور متعدّد دُوسرے افسانہ نگار...... یہ سب کِردار کے اُس غائب حصے کی تلاش میں تھے جو مکان کے بُعد کے بجائے زمان کے بُعد میں کہیں موجود تھا مگر جس کے خدّوخال اَذہان سے محو ہو چکے تھے۔ اِن افسانہ نگاروں کو اِس بات کا شدت سے احساس تھا کہ تکمیلِ ذات کا عمل اُفقی سطح کے بجائے عمودی سطح پر کامیاب ہوگا؛ لہٰذا اِن کا مثالی کِردار محض معاشی ہمہ اَوست کی علامت نہیں تھا، ایک ثقافتی ''کُل'' کا سمبل تھا۔

بات کو سمیٹتے ہوئے مجھے یہ کہنا ہے کہ پاکستان کے اُردو اَفسانے کا پہلا دَور وُہ ہے جس میں اَفسانہ نگار نے ٹوٹے پھوٹے کِرداروں کے اَعضا سے ثابت کِردار مرتب کرنے کی کوشش کی۔

دُوسرے دَور میں اَفسانہ نگار کو محسوس ہوا کہ محض جسمانی یا معاشرتی سطح کی سالمیت ایک سطحی بات ہے' کردار صرف اُس وقت سالمیت کا دعویٰ کر سکتا ہے جب وہ اپنے اُس ہم زاد سے ہم کلام ہو جو ایک اِجتماعی رُوحانی بحران کے باعث اُس کی ذات سے کٹ کر گم ہو گیا تھا۔ اِس سلسلے میں بعض اَفسانہ نگاروں کو گمان ہوا کہ یہ ہم زاد ذات کے برِّاعظم سے کٹا ہوا ایک جزیرہ ہے جو باہر کی دُنیا میں کہیں نہ کہیں ضرور موجود ہے۔ ایسے اَفسانہ نگاروں کے ہاں ناسٹیلجیا (Nostalgia) واضح طور پر اُبھرا ہوا دِکھائی دیتا ہے۔ دُوسرے اَفسانہ نگاروں کو محسوس ہوا کہ ہم زاد' خود ذات کے بطون میں کہیں چھپا بیٹھا ہے اَور وہیں سے اُس کی بازیابی ممکن ہے۔ چنانچہ جب اُنھوں نے اپنی ہی ذات کے ثابت رُخ کا نظارہ کرنے کے لیے اپنے اَندر جھانکا تو گویا پُوری ثقافت کے بطون میں اُترنے کا منظر دِکھایا۔

واضح رہے کہ ثقافت' درخت کی طرح ہے کہ نہ صرف اُس کی جڑیں زمین میں اُتری ہوتی ہیں بلکہ وہ درخت ہی کی طرح اپنی نمُودِ مکرّر (regeneration) بھی کر سکتی ہے یعنی اُس کی کوئی شاخ اگر ٹوٹ جائے تو اُس مقام سے جہاں سے شاخ ٹوٹی تھی' ایک نئی شاخ پھوٹ نکلتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ دوبارہ پھوٹنے سے پہلے یہ شاخ کہاں تھی ...... ظاہر ہے کہ درخت کے وجود کے اَندر تھی اَور وہیں اُس کے ہیُولے کو دیکھا جا سکتا ہے۔ پاکستان کے اُردو اَفسانے میں ثقافتی تناظر اَور اُس کی زرخیز علامتوں کو پیش کرنے کا عمل اصلاً ثقافت کے بدن سے ایک نئی شاخ اگانے کا عمل ہے تاکہ درخت کی تکمیل ہو سکے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ نئی شاخ اُگ آئی ہے کیونکہ اِس کے لیے طویل عرصہ درکار ہے؛ البتہ اِس شاخ کے ہیُولے کو گرفت میں لینے کا جو منظر اُبھرا ہے' وہ ہم سب کے سامنے ہے۔ پاکستان کے اُردو اَفسانے میں پرچھائیں کی نمُود کو نفسیات کی پرچھائیں (shadow) اَور مردِ دانا یعنی wise oldman کے حوالے سے بھی سمجھا جا سکتا ہے لیکن اِس پرچھائیں کو ذات کے غائب حصے کے ghost image کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش ہو تو پھر اِس بات کا اِنکشاف ہوگا کہ پاکستان کا اُردو اَفسانہ ایک تجریدی' علامتی فضا میں اُس ہیُولے کو پکڑنے کی کوشش میں ہے جو بیک وقت اِنسان کی ذات کا غائب حصہ بھی ہے اَور اِس کی ثقافت کے درخت سے پھوٹنے والی شاخِ زرّیں بھی !!

☆☆☆

اُردو افسانے میں کِردار کی پیشکش

کہانی میں تین۳ چیزیں نمایاں ہوتی ہیں : پلاٹ، کِردار اَور فضا؛ اَور کہانی دراصل اِن تینوں کے اِنضمام اَور تال میل ہی سے مرتب ہوتی ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ بیشتر کہانیاں اِن تینوں عناصر کی متوازن آمیزش کا نمونہ نہیں ہوتیں، یہ اِن میں سے کسی ایک عُنصُر کو زیادہ نمایاں کرتی ہیں اَور اِسی نسبت سے پلاٹ، کِردار یا فضا کی کہانیاں قرار پاتی ہیں۔ پھر کہانی کی نشو و نما کا مطالعہ یہ بات بھی سمجھاتا ہے کہ اِبتدا میں پلاٹ کو زیادہ توجّہ ملی لیکن بعد ازاں جب زِندگی میں تصادُم عام ہوا اَور منضبط معاشرے نے کلبلاتے ہوئے جمِ غفیر کا رُوپ دھارا، نیز اِنفرادیت زیادہ واضح ہوئی، تو کہانی میں کِردار کو بتدریج اَہمیت ملتے چلے گئی۔ اُردو کہانی کی مثال لیجیے کہ غدر سے قبل کے دَور میں جب ابھی اُردو نثر کا بچپن تھا، نیز جب ذہنی تصادُم ابھی نمایاں نہیں ہوا تھا اَور ہندوستانی سماج صدیوں کی بے حسی میں جکڑا ہوا تھا، تو کہانی کے جس عُنصُر کو فروغ مِلا وہ پلاٹ تھا۔ قدیم اُردو داستانیں، دراصل قصے یا پلاٹ کی پیشکش کا واضح نمونہ ہیں اَور اُن میں کِردار کو بہت کم اَہمیت ملی ہے۔ کہانی میں پلاٹ کو قدیم داستاں گو نے اِس قدر ضروری سمجھا کہ اِس کی تشکیل کے لیے اُس نے غیر اِنسانی کِرداروں مثلاً دیووں، جِنّوں اَور پریوں کے وجود کو بھی مستحسن قرار دیا، اَور اگر اِن پریوں کے پَر قطع کر لیے جائیں اَور جِنّوں کے سینگ اُڑا دیے جائیں تو اُس زمانے کی عورتوں اَور مَردوں کے نقوش واضح طور پر اُبھر آتے ہیں۔ تاہم اِس بات سے انکار مشکل ہے کہ یہ لوگ کِرداروں کے بجائے محض مثالی نمونوں (Types) کے طور پر پیش ہوئے اَور اِنھیں اَنبوہ میں سے علیٰحدہ کر کے دِکھانا ممکن نہیں۔

غدر کے بعد اِس صورتِ حال میں ایک اِنقلابی تبدیلی پیدا ہوتی ہے اَور اُردو کہانی میں پہلی بار پلاٹ کی بہ نسبت کِردار کو اَہمیت ملنے لگتی ہے۔ اُردو کہانی میں کِردار کی اِس اَہمیت کی ایک وجہ

انگریزی اُور یورپی اَدب سے شناسائی تھی: چونکہ اِن زبانوں کی فکشن میں کِردار کونسبتاً زیادہ اہمیت حاصل تھی؛ اِس لیے اُردو اُدبا نے قدرتی طور پر اِس خاص نہج سے اَثرات قبول کرتے ہوئے، کہانی کے مزاج میں ایک نمایاں تبدیلی پیدا کرلی۔ غور کریں تو اُردو زبان میں پلاٹ کے مقابلے میں کِردار کو اہمیت دینے کا یہ رُجحان محض اَندھا دُھند تقلید کا نتیجہ نہیں تھا؛ یہ ماحول کی بعض اِنقلابی تبدیلیوں کے باعث وجود میں آیا تھا...... وہ یُوں کہ غدر کے بعد جب ملک کے وسیع اِنتظامی معاملات کے پیشِ نظر؛ ذرائع آمد و رفت کو ترقی ملی اُور دیہات سے شہر کی طرف آبادی کے اِنتقال کا آغاز ہوا؛ نیز نئے نئے خیالات اُور تازہ سیاسی، مذہبی اُور سماجی تحریکوں کے باعث؛ جب ہندوستان کا منجمد معاشرتی نظام متزلزل ہوا اُور بے حس اَذہان کو تصادُم اُور کشمکش کے جُملہ مراحل سے گزرنا پڑا تو پلاٹ کی طلسمیں، پُراَسرار اَور تشلی کیفیت نے کِرداروں کی حرکت، تصادُم اُور آویزش کے لیے جگہ خالی کردی اُور دیکھتے ہی دیکھتے اُردو کہانی کا محور ہی تبدیل ہوگیا۔ اُس دَور کے اُردو اَدب میں بالعموم اُور اُردو کہانی میں بالخصوص؛ اخلاقی رُجحان زیادہ نمایاں تھا اُور اِس کے تحت اَدب کا مقصد؛ تصادُم اُور کشمکش کی فضا میں اعلیٰ اَقدار کا تحفظ اُور سماجی مقتضیات کا احترام تھا۔ چنانچہ اُس دَور کی اُردو کہانی کے بیشتر کِردار یا تو ایک خاص اخلاقی تحریک کے لیے منتخب کیے گئے تھے (مثلاً مولوی نذیر احمد کے بیشتر اہم کِردار) یا پھر اُنھیں اعلیٰ اُوصاف کے حامل بنا کر پیش کیا گیا تھا۔ اِس سنجیدہ رُجحان کے ردِعمل کے طور پر فکاہی اَدب کا آغاز ہوا اُور کہانی لکھنے والے نے مزاحیہ کرداروں کو پیش کر کے زندگی کی ناہمواریوں پر قہقہہ لگانے کی کوشش کی۔ سنجیدگی اُور ظرافت کے یہ دوؔ متضاد رُجحانات اُس دَور کے اُردو اَدب کو محیط ہیں۔ چنانچہ جب بیسویں صدی کے آغاز میں اُردو اَفسانہ وجود میں آتا ہے تو اِس کا مزاج اُور نتیجۃً اِس کے اَفسانوی کِردار؛ سب سے پہلے اِنھیں رُجحانات سے اَثرات قبول کرتے ہیں۔

اُردو اَفسانے کا پہلا دَور بیسویں صدی کے خُمسِ اوّل کو محیط ہے لیکن اس کے گہرے اَثرات دسؔ برس بعد کے اَفسانے میں بھی نظر آتے ہیں۔ چنانچہ سجاد حیدر یلدرم کے تراجم اُور طبع زاد اَفسانوں سے لے کر اِمتیاز علی تاج اُور پطرس بخاری کے اَفسانہ نُما مضامین تک اُردو اَفسانے کا یہ دور پھیلتا چلا گیا ہے اُور اِس کے ممتاز لکھنے والوں میں یلدرم کے علاوہ پریم چند، سلطان حیدر جوش، راشد الخیری، نیاز فتح پوری، ل احمد اُور عظیم بیگ چغتائی کے نام خاص طور پر اہم ہیں۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اِس دَور کے اَفسانوں کا معتدبہ حصہ یا تو اخلاقی رُجحان کی غمازی کرتا ہے یا پھر مزاحیہ

اَنداز کا حامل ہے اَور اِسی وجہ سے اِن اَفسانوں کے بیشتر کِردار یا تو بعض اخلاقی اَور سماجی قدروں کے تحفظ کے لیے وجود میں آئے ہیں یا پھر عارضی تفریح کے حصول کے لیے۔ سجاد حیدر یلدرم کے اَفسانوں میں 'کِردار پورے طور سے نہیں اُبھرا' اِس کی وجہ غالبًا یہ ہے کہ یلدرم نے اپنے بیشتر اَفسانوں کے مواد کے لیے غیر ملکی اَفسانوی اَدب کی خوشہ چینی کی تھی : ہر چند اُنھوں نے اِن اَفسانوں کو اَپنے ماحول کے مطابق ڈھالنے کی پُوری سعی کی؛ تاہم اَپنے معاشرے کے کرداروں سے براہِ راست اَثرات قبول کرنے سے سچائی کا جو لطیف عنصر کِردار کے سراپے میں پَیدا ہوتا ہے' وہ یلدرم کے کِرداروں میں پورے طور سے اُبھر نہ سکا۔ "خارستان وگلستان" میں نسرین نوش اَور خارا کے کِردار' دراصل حوّا اَور آدم کے لیے علامت کے طور پر اِستعمال ہوئے ہیں' اِسی لیے اِن کی حیثیت زیادہ تر علامتی اَور تمثیلی ہے، حقیقی یا اَرضی نہیں۔ گویا یہ کِردار شدید جذبے کی علامت تو ضرور ہیں لیکن اِن میں وہ خصوصیت معدوم ہے جو سماجی اَور ذہنی تصادُم کے باعث کِردار کی اِنفرادیت کا رُوپ دھار کر برآمد ہوتی ہے۔ کسی خاص مقصد' خیال یا مسلک کے لیے کِردار کو علامت کے طور پر استعمال کرنے کا یہ رُجحان' اُردو اَفسانے کے آغاز میں کافی نمایاں ہے۔ نیاز فتح پوری کے اَفسانے "کیوپڈ اَور سائیکی" میں عشق اَور حُسن کی خصوصیات کو ظاہر کرنے کے لیے کِردار کے بجائے علامت کی پیشکش موجود ہے۔ مجنوں گورکھپوری کے "سمن پوش" میں ناہید کا کِردار محبت کی بے گناہی کو ثابت کرنے ہی کی ایک کوشش ہے۔ یہی حال اَل احمد کے اَفسانے "بھینٹ" کا ہے جو اَرضی کِرداروں کی پیشکش کا ایک نمونہ ہے مگر جس میں دراصل قربانی اَور اِیثار کے جذبے کو زیادہ اَہمیت دی گئی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ اِس دَور کے بیشتر عشقیہ اَفسانوں میں عشق اَور حُسن کو مثالی حیثیت حاصل ہے اَور جنسی بے راہروی کے مقابلے میں' محبت' اِیثار' قربانی' پاکیزگی اَور لطافت کو زیادہ اُجاگر کیا گیا ہے۔ دراصل یہ بھی اُس اخلاقی رُجحان ہی کی ایک صورت تھی جس کے تحت اعلیٰ اَقدار کا تحفظ اَور سماجی فرائض کا احترام' مقدم قرار پایا تھا۔ خود سجاد حیدر یلدرم کے ہاں یہ اخلاقی رُجحان کافی نمایاں ہے۔ مثلاً اُن کا اَفسانہ "اِزدواجِ محبت" بے لَوث محبت کی داستاں ہے تو "نکاحِ ثانی" جنسی بے راہروی پر محبت کی فتح کو ظاہر کرتا ہے' اَور یہ سب کچھ ایک سوچے سمجھے منصوبے کے مطابق ہے۔ اِن اَفسانوں میں وہ سب کچھ ہے جو ایک اچھے اَفسانے میں ہونا چاہیے۔ اَندازِ بیاں خوبصورت' فضا اَور ماحول کی عکاسی بے عیب اَور پلاٹ کی نوک پلک درست؛ لیکن جس چیز کی کمی

ہے، وہ زِندہ اَور گوشت پوست کا کردار ہے ...... ایسا کردار جو افسانہ نگار کے لیے نظریاتی تبلیغ کا کام نہ دے، جو اَپنے فکری تموّج اَور اِنفرادی خصوصیت کے بَل بُوتے پر اُبھرے اَور جس کی تشکیل میں اَفسانہ نگار کی صوابدید کے بجائے زمانے اَور ماحول کی کروٹوں کا حصہ ہو۔ بہر حال اُردو اَفسانے میں کِردار کی پیشکش کے سلسلے میں یہ اخلاقی رُجحان، جس کا آغاز سجاد حیدر یلدرم سے ہوا، آگے چل کر پریم چند کے ہاں پُوری شدت اَور زور کے ساتھ اُبھرا اَور پھر اُس دَور۔ کے پُورے اُردو اَفسانے پر چھا گیا۔

اُردو اَفسانے میں کِردار نگاری کے سلسلے میں پریم چند کو ایک خاص اَہمیت حاصل ہے۔ وہ یوں کہ پریم چند کے ہاں اَفسانے کا کِردار، ایک سیدھی لکیر پر گام زَن نہیں رہتا، وہ حالات و واقعات کے مطابق اپنے اَندر لچک پیدا کر کے سیدھی لکیر کو ترک کرتے ہوئے نظر آتا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں پریم چند کے اَفسانوں کا کِردار محض فرشتہ یا محض شیطان نہیں جو خیر یا شر کے لیے علامت بن کر نمودار ہوا ہو اَور جس کے "سراپا" میں تبدیلی یا موڑ کا کوئی اِمکان ہی نظر نہ آئے۔ پریم چند کے بیشتر کِردار اِنسانی خصوصیات کے حامل ہوتے ہوئے حالات کی تبدیلی کے ساتھ خود میں تبدیلی پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں، اِسی لیے اُن کا مطالعہ خیر و شر، تعمیر و تخریب اَور حُسن و قبح کے تصادُم کی مثالیں فراہم کرتا ہے۔ یہ بڑی بات ہے کہ اُردو اَفسانے میں سیرت نگاری کے سلسلے میں اِس اِقدام کو ایک اِجتہادی حیثیت حاصل ہے۔ تاہم پریم چند کی سیرت نگاری میں ایک بڑا نقص یہ ہے کہ اُنھوں نے کِردار کی لچک یا تبدیلی کو فطری طریق سے اُبھرنے کی اجازت نہیں دی اَور اُسے ایک شعوری مقصد کے تابع کر دیا ہے۔ بہترین کِردار نگاری کا عمل اِس بات کا متقاضی ہوتا ہے کہ کِردار اَپنے فطری تموّج کے سہارے، حالات و واقعات سے اَثرات قبول کرتے ہوئے، نئے سے نئے سانچوں میں ڈھلتا چلا جائے اَور اُس کی تعمیر میں اَفسانہ نگار کی منصوبہ بندی یا مقصدیت کا کوئی ہاتھ نہ ہو۔ پریم چند کے ہاں یہ بات نہیں۔ اُن کے بیشتر کِردار کسی خاص نظریے کو سچ ثابت کرنے، کسی خاص نکتے کی ترویج یا کسی خاص مقصد کے حصول کے لیے "تبدیلی" سے آشنا ہوتے ہیں اَور بیشتر اَوقات یہ نظریہ، نکتہ یا مقصد اَفسانہ نگار کے اخلاقی یا اِصلاحی رُجحان کے تحت اُبھرتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن کے افسانے "ممتا" میں سیٹھ گردھاری لال کا بے رحم اَور شیطانی کِردار آخر آخر میں جس فرشتگی کا نمونہ بن کر، کِردار کی لچک کو وجود میں لاتا ہے، اُس کے پس منظر میں

''ممتا'' کی اہمیت کا احساس دِلانے کی کاوِش بالکل نمایاں ہے۔ پریم چند کے ہاں اِصلاحی یا اخلاقی رُجحان کی ایک اَور مثال اُن کا اَفسانہ ''نمک کا داروغہ'' ہے جس میں منشی دھر کا کِردار' ایمان داری اَور فرض شناسی کی صراطِ مستقیم پر چلتا رہتا ہے؛ لیکن پنڈت الوپی دین کا غیر سماجی کِردار' اِس ایمان داری اَور فرض شناسی سے متاثر ہو کر' ایک نیا لباس پہن لیتا ہے۔ غور کیجیے کہ اِس افسانے میں کردار کو لچک سے آشنا کرنے کا ایک واضح مقصد ہے یعنی سماج میں ایمان داری اَور فرض شناسی کی تلقین! پھر پریم چند کا اَفسانہ ''بڑے گھر کی بیٹی'' ہے جس میں آنندی کا کِردار ایک نیا موڑ اِختیار کرتا ہے جو اَفسانہ نگار کی مرضی کے عیَن مطابق ہے کیونکہ وہ ہندو سماج میں بہو کو اِس بات کا احساس دِلانا چاہتا ہے کہ خاندان کی بقا کے لیے کوشاں ہونا اُس کا فرضِ اوّلیں ہے۔ اِس میں کوئی شک نہیں کہ پریم چند نے کچھ ایسے افسانے بھی لکھے ہیں جن کے کِردار کسی نظریے یا مقصد میں جکڑے ہوئے نظر نہیں آتے اَور اَفسانہ نگار کی تمام نظریاتی زنجیروں کو توڑ کر باہر نکل آتے ہیں؛ مثلاً ''کفن'' کے کِردار۔ تاہم بحیثیتِ مجموعی' پریم چند کے کِردار اُن کے اِصلاحی یا اخلاقی جذبے ہی کے تابع ہیں' یہی وجہ ہے کہ اُن کی پیشکش میں حقیقت نگاری کی وہ صورت نہیں اُبھری جس کی توقع پریم چند اَیسے منجھے ہوئے فن کار سے وابستہ کی جا سکتی تھی۔

اُردو اَفسانے میں اِصلاحی یا اخلاقی رُجحان' دراصل زِندگی کے اُلجھتے ہوئے مسائل کو سلجھانے کی ایک کوشش تھی کیونکہ یورپی اَثرات' ذرائعِ آمد و رفت کی آسانی اَور ذہنی تصادُم کے باعث سارا ہندوستانی سماج اِنجماد اَور بے حسی کے خول سے باہر نکل رہا تھا جس کے نتیجے میں بہت سی اُلجھنیں اَور پیچیدگیاں پیدا ہو رہی تھیں' غدر سے پہلے کے ہندوستان میں جن کا نام و نشاں تک نہیں تھا۔ اِس کے ساتھ ساتھ سیاسی بیداری اَور تعمیر و تخریب کے عمل نے اَذہان کو ایک عجیب سے خلفشار میں مبتلا کر دیا تھا۔ چنانچہ اُردو اَفسانے میں ایک رُجحان تو اَیسا اُبھرا جس کے پیشِ نظر ناہمواریوں' بداعمالیوں اَور اُلجھنوں کا اِستیصال ہی سب سے بڑا مقصد تھا؛ دُوسرے وہ رُجحان سامنے آیا جس کے تحت اَفسانہ نگار نے مُقاوِمتِ کم تریں کا راستہ اِختیار کرتے ہوئے ناہمواریوں سے محفوظ ہونے کی کوشش کی۔ دیکھا جائے تو یہ زِندگی کے سنجیدہ مسائل سے فرار حاصل کرنے کا رُجحان تھا۔ تاہم اِنسان کی ذہنی صحت اِس بات کی بھی متقاضی ہے کہ مسائل کا بوجھ ایک حد سے زیادہ نہ بڑھنے پائے؛ لہٰذا فطرت نے' مزاح اَور ہنسی کے ذریعے' اَز خود ذہن کے تشنج کو کم کرنے کی کوشش کی ہے۔

بہرحال اُردو افسانے کے اِس دَور میں جہاں ایک طرف ہمیں ایسے کِردار نظر آتے ہیں جو زِندگی سے متصادم ہو کر، ماحول سے اَثرات قبول کر کے، ایک خاص سانچے میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں، وہاں ایسے کِردار بھی ملتے ہیں جو زِندگی سے مُتصادِم تو ہوتے ہیں لیکن اپنے فطری اِنجماد کے باعث حالات کے مطابق ڈھلتے چلے جانے کے بجائے محض ایک سیدھی لکیر پر بڑھتے چلے جاتے ہیں ...... عرفِ عام میں اِنھیں مزاحیہ کِردار کہا جا سکتا ہے۔ مزاحیہ کردار کی اِمتیازی لیکن منفی خصوصیت، لچک کا فقدان ہے، جس میں کِردار کی اِنفرادیت بھی ناپید ہوتی ہے۔ دراصل یہ کِردار اپنی مثبت خصوصیات کے بجائے منفی رویّوں کی بِنا پر سماج کے ایک خاص طبقے کے لیے علامت کا کام دیتا ہے، اِسی لیے یہ کِردار کے بجائے مثالی نمونے کے طور پر اُبھرتا ہے۔ کِردار کو مزاح کے رنگ میں پیش کرنے کا یہ رُجحان اوّل اوّل سجاد حیدر یلدرم کے بعض اَفسانوں میں اُبھرا تھا۔ مثلاً ''مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ'' میں یلدرم نے کچھ ایسے ہی نیم مزاحیہ، لچک سے ناآشنا، ٹھہرے ہوئے کردار پیش کیے تھے۔ پھر سلطان حیدر جوش کے ہاں اِس رُجحان کو زیادہ اَہمیت ملی۔ اُن کے افسانے ''طوقِ آدم'' میں واحد متکلم کا کِردار، قاری کی تفریحِ طبع ہی کے لیے سامان بہم پہنچاتا ہے۔ افسانے کے اِس دَور میں نیم مزاحیہ کِرداروں کو پیش کرنے کا یہ رُجحان اِس قدر مقبول تھا کہ راشد الخیری نے بھی (جنھیں مصورِ غم کہا جاتا تھا) نانی عشو کا نیم مزاحیہ کردار پیش کرنے کی کوشش کی۔ بے شک راشد الخیری کے مزاج کو ظرافت سے کوئی لگاؤ نہیں تھا اور وہ نانی عشو کے سلسلے میں ناکام بھی ہوئے، تاہم اِس رُجحان کے وجود کا یہ ایک اَہم ثبوت ہے۔ مُقاوِمتِ کم تریں کے اِس رُجحان کو اَپنانے اَور غیر سنجیدہ کِرداروں کو پیش کرنے کی سب سے بڑی کوشش عظیم بیگ چغتائی نے کی۔ یہ درست ہے کہ چغتائی کے ہاں کوئی بھرپور مزاحیہ کِردار نظر نہیں آتا، تاہم زِندگی کی ناہمواریوں سے محظوظ ہونے کی روِش کے باعث اُن کے اَفسانوں میں لاتعداد نیم مزاحیہ کردار ضرور اُبھرے ہیں۔ دراصل عظیم بیگ چغتائی، کردار کی فطری ناہمواریوں سے مُضحِک کیفیات کو جنم دینے کے بجائے عملی مذاق کی مدد سے ایک مزاحیہ صورتِ حال پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں؛ اِسی لیے اُن کے پیش کردہ کردار اُس مَقام تک نہیں پہنچتے جہاں مزاحیہ کردار کو پہنچنا چاہیے: نتیجہ یہ کہ اُن کے افسانوں کے مزاحیہ کردار بھی کسی گہرے تاثر کو جنم دینے کے بجائے محض چند مُضحِک کیفیات کو مہمیز کرتے ہوئے دِکھائی دیتے ہیں۔ عظیم بیگ چغتائی کے علاوہ اِمتیاز علی تاج اَور پطرس بخاری نے بھی اُردو افسانے

کی اِس خاص رَو کے تحت سنجیدہ کرداروں کے بجائے مزاحیہ کرداروں کی پیشکش کو اہمیت دی۔ امتیاز علی تاج نے "چچا چھکّن" کا ایک بھرپور مزاحیہ کردار پیش کیا اور پطرس بخاری چند نیم مزاحیہ کرداروں کو منظرِ عام پر لائے لیکن موجودہ بحث کے لیے اِن تفاصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔

دُوسری جنگِ عظیم کے لگ بھگ اُردو افسانے کا کردار ایک نئی تبدیلی سے رُوشناس ہوتا ہے' یعنی کردار کی پیشکش میں نفسیاتی کشمکش کو پہلی بار اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اِس سے قبل پریم چند نے سماجی متقضیات اور فرد کے طبعی رُجحان میں ایک تصادم کو اپنا موضوع بنایا تھا اور ایسے کردار پیش کیے تھے جو اپنی فطری بُرائیوں کے باعث سماجی اقدار سے برسرِ پیکار رہتے تھے تا آنکہ بعض واقعات یا حادثات کے باعث وہ سماجی اقدار سے ہم آہنگ ہو جاتے تھے؛ گویا پریم چند کے زمانے میں افسانے کا کردار فرد اور سماج کے تصادم کی پیداوار تھا۔ لیکن دُوسری جنگِ عظیم کے لگ بھگ' کردار کی تعمیر میں داخلی تصادم کو اہمیت ملنا شروع ہوتی ہے اور یہیں سے کردار کا جنسی پہلو افسانے کا موضوع بنتا ہے۔ بیشک اُردو افسانے کے پہلے دَور میں اخلاقی اور اِصلاحی زاویۂ نگاہ کے باعث' کردار کے جنسی رُجحان کو واضح کرنے کی تحریک کا آغاز ہو گیا تھا اور اِس کے تحت ایسے کردار پیش کیے گئے تھے جو جنسی مَیلان کی شدت کا نمونہ تھے (مثلاً قاضی عبدالغفار کے افسانے "تین پیسے کی چھوکری" کا کردار' تھوڑورا؛ علی عباس حسینی کے افسانے "میلہ گھومنی" کی بہو؛ اور محمد علی ردولوی کے متعدد انوکھے کردار)؛ تاہم اِن کرداروں کو زیادہ سے زیادہ جنسی جذبے کی شدت کے لیے' علامت کے طور پر استعمال کیا گیا تھا۔ کرداروں کے نفسیاتی تصادم کو اُجاگر کرنے کی کوشش اُردو افسانے کے دُوسرے دَور ہی میں نظر آتی ہے۔

اُردو افسانے کے دُوسرے دَور میں کردار کے داخلی تصادم کی تین[۳] صورتیں اُبھری ہیں۔ ایک صورت تو وہ ہے جسے سعادت حسن منٹو نے پیش کیا اور جس[۴] کے تحت کردار کے اُس داخلی تصادم کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی گئی جو جنسی جذبے کی ناآسودگی کے باعث نمودار ہوتا ہے۔ چنانچہ اِس دَور میں منٹو کے بیشتر کردار ایسی عورتیں ہیں جو جسمانی طور پر طوائف کا طریقِ کار قبول کر چکی ہیں لیکن ذہنی طور پر عورت کی نارمل زندگی ہی سے منسلک ہیں۔ اِس ضمن میں منٹو کے افسانے "ہتک" کا کردار' سوگندھی اور "کالی شلوار" کا سلطانہ' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ کردار کے داخلی تصادم کو پیش کرنے کی دُوسری اہم کوشش ممتاز مفتی نے کی۔ وہ کردار کی اُن اَن کہی باتوں کو سطح پر لائے جو لاشعور کی

تاریکیوں میں مقید رہتی ہیں لیکن دراصل جو خارجی زندگی کے بیشتر اعمال کی ذِمّے دار ہیں۔ منٹو کے برعکس ممتاز مفتی نے زندگی کے عام کرداروں کو پیش کیا اور (عورت کے معاملے میں بالخصوص) جسم بیچنے والی عورت کے بجائے گھر کی چاردیواری میں رہتی ہوئی ایک نارمل عورت کو پیش کر کے اُس کی بہت سی نفسیاتی اور ذہنی اُلجھنوں کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی۔ بے شک اِس طریقِ کار کے باعث اُن کے کرداروں کا داخلی تصادم اُس شدت کے ساتھ اُجاگر نہ ہو سکا جو منٹو کے ہاں عام طور سے اُبھرا ہے؛ تاہم کردار کی پیشکش کے سلسلے میں ممتاز مفتی نے نسبتاً ''مشکل زمین'' پر کام کیا اور خارجی سطح کی حد تک اُبھرے ہوئے تصادم کو پیش کرنے کے بجائے اُس تصادم کو سطح پر لانے کی کوشش کی جو نارمل اِنسان کی بالکل نارمل زِندگی کے پسِ پُشت موجود ہے اور جو بیشتر اوقات ایک پُراَسرار طریق سے فرد کو کردار میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اِس ضمن میں ممتاز مفتی کے کردار ''آپا''، ''عذرا''، ''جھکی جھکی آنکھیں'' اور ''دیوی'' خاص طور پر قابلِ مطالعہ ہیں۔ کردار کے داخلی تصادم کی تیسری صورت وہ تھی جسے محمد حسن عسکری نے پیش کیا۔ عسکری یہ چاہتے تھے کہ فرد کے تلازمۂ خیال کو اِس طرح پیش کیا جائے کہ واقعہ چاہے نمودار ہو یا نہ ہو، کردار کے سارے نقوش اُبھر کر ضرور سامنے آ جائیں۔ چنانچہ اُن کے مشہور افسانوں ''حرام جادی'' اور ''چائے کی پیالی'' کے بنیادی کردار محض اپنی سوچ کے سہارے اُبھرتے ہیں اور اُن کا یہ عمل کردار کے سارے پہلوؤں کو اُجاگر کر دیتا ہے۔ سوچ کے اِسی طریقِ کار کے تحت شمس آغا نے ''شکست'' کے کردار ریاض اور ''فریبِ آرزو'' کے کردار ناہید کو پیش کیا۔ تاہم شمس آغا نے کردار کے نفسیاتی تصادم کو اُجاگر کرنے کی غرض سے اِسے آزاد تلازمۂ خیال کے عمل سے نہیں گزارا؛ اُنھوں نے چھوٹے چھوٹے واقعات کی مدد سے حقیقت کی دُنیا کے ساتھ اِس کا تعلق شروع سے آخر تک قائم رکھا۔ چنانچہ کردار کی پیشکش کے سلسلے میں شمس آغا کے اِقدام کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ اِسی دَور میں کردار کی داخلی کشمکش کو اُجاگر کرنے میں غلام عباس، فیاض محمود، بلونت سنگھ، اختر اورینوی، آغا بابر، قدرت اللہ شہاب اور مسعود شاہد نے بھی خاص طور پر کامیابی حاصل کی۔

ویسے مجموعی طور پر اُردو افسانے کا یہ دَور پلاٹ اور کردار سے بے اعتنائی کا دَور تھا۔ افسانے کے اِس نئے انداز کو رواج دینے والے کرشن چندر تھے جن کے طریقِ کار کو اِس دَور کے بیشتر افسانہ نگاروں نے بڑی فراخ دِلی سے قبول کر لیا تھا؛ یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر کا انداز اور طریقِ کار

اِس دَور کے اَفسانے پر مسلط نظر آتا ہے۔ اُن سے قبل پریم چند نے سماجی ناہمواریوں کے اِستیصال کے لیے کِردار سے مدد لی تھی اَور کِردار کے ایک مخصوص ردِعمل کو تحریک دے کر، اُپنے نقطۂ نظر کو واضح کرنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن کرشن چندر نے سماج کی ناہمواریوں کو کِردار کے بجائے نگارش کے ایک مخصوص اَنداز سے اُجاگر کرنے کی کوشش کی: اِسی لیے اُن کے ہاں زیادہ تر ایک اَیسا نوجوان اُبھرا ہے جو حسّاس، تعلیم یافتہ مگر ایک بڑی حد تک باغی ہے اَور جس کی تحویل میں کرشن چندر نے طنز کے حربے دے کر بات کرنے کے ایک نئے اَنداز کو رواج دیا ہے۔ درحقیقت یہ نوجوان کرشن چندر کا ہم زاد ہے، اِسی لیے کرشن چندر نے اپنے اَفسانوں میں زیادہ تر اپنے آپ ہی کو کِردار کے رُوپ میں پیش کیا: اُن کے اَفسانوں میں عام کِرداروں سے بے اعتنائی کی ایک وجہ یہی ہے۔ دُوسری وجہ غالباً یہ ہے کہ اُنھوں نے ایک ذہنی بلندی سے ماحول اَور معاشرے کے مدّوجزر کو دیکھا ہے؛ یا پھر یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ اُنھوں نے ایک سیّاح کی طرح زِندگی اَور ماحول کے طول اَور عرض کو ماپنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ اُن کے بیشتر اَفسانے دراصل سفر کی داستانیں ہیں اَور اَفسانے کا مرکزی کِردار، جو دراصل اَفسانہ نگار کا ہم زاد ہے، زِندگی کے مناظر کو ہوٹل کی بالکونی یا ریل، بس اَور کار کی کھڑکی میں سے دیکھتا چلا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُنھوں نے کِردار کے بجائے ٹائپ (Type) کو زیادہ تر دیکھا اَور اِسی کو پیش بھی کیا ہے۔ اُن کے افسانوں میں پہاڑی دوشیزہ، بکھ دُکان دار، گرنتھی، لالہ، پٹواری، چُنگی محرّر، مصوّر، کسان، فلسفی، اَور شاعر مثالی نمونے (Type) کے طور پر اُبھرے ہیں اَور اَپنے اَپنے گروہ کے لیے بطورِ علامت اِستعمال ہوئے ہیں؛ لیکن کِردار کو اُس کے سارے داخلی یا خارجی تصادُم کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کرشن چندر کے ہاں بہت کم نظر آتی ہے۔ یہاں ذِکر تقسیم سے پہلے کے کرشن چندر کا ہے، اِس سے اُن کے فن کی تنقیص مقصود نہیں کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ زِندگی کو جس مقام اَور زاویے سے کرشن چندر نے دیکھا، اُس کے تحت کردار نگاری کا رُجحان ممکن اَور مناسب نہیں تھا۔ یوں بھی بلندی سے اِرد گِرد کی زمین پر نظر ڈالیں تو نظر زمین کے محض ایک ٹکڑے پر رُک نہیں جاتی، یہ دُور دُور تک بڑھتے اَور پھیلتے چلے جاتی ہے اَور ٹیلے، جنگل، ندیاں اَور مکان محض ایک وسیع تر مدّوجزر کو جنم دے کر رہ جاتے ہیں۔ اِس دَور میں کرشن چندر کے ہاں کِردار کے نہ اُبھرنے کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ اُنھوں نے ماحول کو ایک بلندی پر سے دیکھا ہے۔

تقسیم کے بعد یہ صورتِ حال باقی نہ رہی اُور ماحول کو بلندی پر سے دیکھنے کے بجائے اُشکال و مظاہر کو براہِ راست مَس کرنے کا رُجحان اُبھر آیا۔ چنانچہ اِس دَور کے بیشتر افسانے دراصل کِردار کے افسانے ہیں۔ یہ درست ہے کہ تقسیم سے قبل بھی کِردار کے افسانے لکھے گئے' لیکن ایک تو اُن کی تعداد کم ہے' دُوسرے اُن میں سے بیشتر افسانوں کی اُساس ایک ایسے کِردار پر اُستوار ہے جو زیادہ سے زیادہ کسی جنسی اُلجھن میں مبتلا ہے: البتہ تقسیم کے بعد افسانہ نگار نے نسبتاً وسیع پس منظر کا اہتمام کیا ہے اُور کِردار کو بہت سے نفسیاتی اُور سماجی عوامل کی مدد سے اُبھارا ہے۔ بحیثیتِ مجموعی' نئے دَور کی کِردار نگاری میں کشادگی کا احساس ہوتا ہے اُور کِردار کے نفسیاتی اُور ذہنی تصادُم کے بہت سے پہلوؤں کو اُجاگر کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ تقسیم کے بعد لکھے گئے بیشتر افسانے' پلاٹ کی پیشکش یا طنزیہ عناصر کی آمیزش کے بجائے کِردار نگاری کے عمل کی وجہ سے ممتاز نظر آتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی کے کِردار (ایک چادر میلی سی)' اِشفاق احمد کے کردار، مسعود (امّی) اُور داؤجی (گڈریا)' احمد ندیم قاسمی کے کِردار مولوی ابل (الحمدُ لِلّہ) اُور میاں سیف الحق (کفن دفن)' میرزا اُدیب کا کِردار مائی پھاتاں' سعادت حسن منٹو کے کِردار جانکی اُور ٹوبہ ٹیک سنگھ' آغا بابر کا کِردار سبز پوش' ہاجرہ مسرور کا کِردار بھالو' رحمان مذنب کے کِردار پتلی جان اُور نُو چندی (خلا)، امجد الطاف کا کِردار' اللہ بخش (چونے کی کلھیا)' انور عظیم کا کِردار' شاہد (لڑھکتی چٹان)، خلیل احمد کے کِردار، غوثیہ (وہ حجابات جو آنکھوں پہ کیے تھے قائم) اُور بھابی' جاوید جعفری کا کِردار' رُوفی (سپنوں کے جال) اُور غلام عباس' جوگندر پال' صادق حسین' صلاح الدین اکبر' رام لعل' غلام الثقلین نقوی' رشید امجد' محمد منشایاد، نجم الحسن رضوی' وقار بن الٰہی' قاسم محمود' یونس جاوید' انور سجاد' خدیجہ مستور' احمد شریف' فرخندہ لودھی' بلراج کومل' جیلانی بانو' مہندر ناتھ' عبد السلام' اے خیام' شمشاد احمد' محمود احمد قاضی، شمع خالد اُور دیگر افسانہ نگاروں کے بہت سے کِردار' نہ صرف زِندگی کے مختلف شعبوں سے اُبھرے ہیں بلکہ اُن کی تعمیر میں متعدد ذہنی' سماجی اُور نفسیاتی عوامل نے بھی حصہ لیا ہے۔ جو لوگ تقسیم کے بعد کے اُردو اُفسانے کو کمتر اُور اِنحطاط پذیر قرار دیتے ہیں' وہ دراصل اُردو افسانے کی اِس نئی کروَٹ سے آشنا ہی نہیں ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تقسیم کے بعد لکھے گئے اعلیٰ پایے کے افسانے' اپنے فنی محاسن اُور کردار کی پیشکش کے باعث اُردو اُفسانے کی روایت کو آگے بڑھانے میں ممد ثابت ہوئے ہیں اُور اِن کی وجہ سے اُردو اُفسانے کے تدریجی اِرتقا کا عمل جاری ہے۔

تاہم نئے دَور کے اَفسانے میں کِردار نگاری کا رُجحان محض افسانہ نگار کی صوابدید کا نتیجہ نہیں؛ یعنی یہ نہیں ہوا کہ تقسیم سے قبل تو افسانہ نگار نے ایک خاص قسم کے افسانے لکھے اَور تقسیم کے بعد ایک صبح اُس نے فیصلہ کر لیا کہ آئندہ وہ صرف کِردار کے افسانے لکھے گا۔ اَدب کی تخلیق اِس قسم کے شعوری اِقدامات کے تابع نہیں ہوتی۔ فی الاصل کِردار نگاری کے اِس بھرپور رُجحان کے پسِ پُشت بعض سماجی کروٹوں اَور بُحرانی کیفیتوں کا وجود صاف نظر آتا ہے اَور اَفسانہ نگار نے محض غیر شعوری طور پر اَفسانے کے اِس عنصر پر توجہ مبذول کی ہے جو اِن بحرانی کیفیات کے باعث اُبھر کر نمایاں ہو گیا ہے۔

اُردو اَفسانے میں کِردار نگاری کے اِس رُجحان کی چند وجوہ بالکل واضح ہیں۔ پہلی وجہ یہ کہ تقسیم کے باعث لاکھوں افراد نے نقل مکانی کی؛ اَور سارا معاشرہ ایک بحران میں سے گزرا جس کے باعث فرد کی پُرسکوں زِندگی میں ہلچل پیدا ہوئی اَور اُسے ایک ایسے ماحول کو چھوڑ کر، جہاں وہ صدیوں سے گزر اَوقات کر رہا تھا اَور جہاں ایک طویل تصادُم اَور آمیزش نے اُس کے کِردار کے بہت سے اُبھرے ہوئے پہلوؤں کو بیضویّت عَطا کر کے اُسے محض ایک مثالی نمونے (Type) کا درجہ عَطا کر دیا تھا، ایک بالکل نئے ماحول میں اَز سرِ نَو جہدِ للبقا کے دَور سے گزرنا پڑا اَور اِس اجنبی ماحول سے تصادُم کے باعث اُس کی شخصیت کے بہت سے پہلو اُبھر کر نمایاں ہو گئے...... یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے کوئی شخص کسی گلی میں آکر رہے اَور ایک طویل مدت کی کشمکش کے بعد محلے والوں سے ذہنی سمجھوتا کرنے میں کامیاب ہو جائے اَور پھر اُسے یک لخت یہ مکان چھوڑ کر کسی اَور محلے میں جا کر رہنا پڑے؛ ایسی صورت میں اُسے نئے محلے کے باشندوں سے ذہنی سمجھوتا کرنے سے قبل ایک بار پھر تصادُم اَور کشمکش کے جُملہ مراحل سے گزرنا ہو گا۔ اِس تصادُم کی لپیٹ میں محلے والے بھی آ جائیں گے اَور سارا ماحول ایک میدانِ کارزار کی صورت اختیار کر جائے گا: تصادُم کے باعث افراد کی پُرسکوں اَور میکانکی زِندگی پر کاری ضرب لگے گی اَور کِردار اُبھرتے چلے آئیں گے۔ تقسیم کے واقعے نے فرد کو بالکل اِسی طرح کِردار میں تبدیل کیا اَور زِندگی میں وہ حرکت اَور ڈرامائی کیفیت پیدا کی جسے افسانہ نگار نے اپنا موضوع بنایا۔

دُوسری وجہ یہ ہے کہ تقسیمِ ملک نے دیواریں اَور حد بندیاں قائم کیں اَور لکیر کے دونوں جانب ماحول سمٹ کر رَہ گیا۔ شہروں کی آبادی میں یک لخت اِضافہ ہوا اَور "جائے تنگ است و مرداں بسیار"

کے تحت تصادُم اَور آویزش زیادہ ہوگئی۔ جس طرح کوئی شخص چھت سے اُتر کر کمرے میں آجائے تو اُس کی نظر اُونچی اُونچی دیواروں کو پار نہیں کرسکتی اَور دُور کے بجائے قریب کی اَشیا پر مرتکز ہوجاتی ہے، بالکل اُسی طرح جب تقسیم کے باعث دیواریں قائم ہوئیں اَور ماحول سمٹا تولامحالہ افسانہ نگار نے معاشرے کے وسیع مدّوجزر کے بجائے قریبی ماحول پر ایک نظر ڈالی اَور یوں اُسے وہ لاتعداد کردار دِکھائی دیے جو اُسے پہلے نظر نہ آئے تھے۔ بہر حال وجوہ چاہے کچھ بھی کیوں نہ ہوں، تقسیم کے بعد کے اُردو اَفسانے میں کردارنگاری کے ایک بھرپور رُجحان کی نفی ممکن نہیں۔

☆☆☆

علامتی افسانہ ...... ایک منفی تحریک؟

مجھے ڈاکٹر جمیل جالبی کا ایک مقالہ "علامتی افسانہ' ایک منفی تحریک" بھجوایا گیا ہے' اِس فرمائش کے ساتھ کہ میں اِس کے مندرجات کے بارے میں اپنے تاثرات کا اِظہار کروں۔ امتثالِ اُمر کے طور پر یہ چند سطور لکھنے کی جسارت کر رہا ہوں۔

اُن کے قیمتی مضمون کا پہلا اہم نکتہ یہ ہے کہ اُردو میں علامتی افسانہ لکھنے کا رُجحان' مغرب کے متوازی علامتی رُجحان کے تتبع میں ہے۔ مُراد یہ کہ علامتی رُجحان ہمارے اپنے تجربات یا واردات کا ثمر نہیں' یہ "پیرویِ مغربی" کے سلسلے کی ایک کڑی ہے ...... اُنھوں نے اِس رُجحان کو احساسِ کمتری کا نتیجہ قرار دیا ہے۔

اس سلسلے میں چند باتوں کو مدِ نظر رکھنا نہایت ضروری ہے تاکہ مسئلہ اپنے صحیح تناظر میں ہمارے سامنے آسکے۔ مثلاً یہ کہ سوال محض علامتی افسانے کا نہیں' مشرق نے مغرب سے آزاد نظم' جدید تنقید اَور اِنشائیے کے علاوہ متعدِد علمی مَباحث حتیٰ کہ علمی اِصطلاحات تک درآمد کی ہیں اَور اِس میں کوئی حرج بھی نہیں ہے۔ سر سیّد نے جب پیرویِ مغرب کی سفارش کی تھی تو وہ پُوری مغربی تہذیب کو ایک Package کے طور پر درآمد کرنے کے حق میں تھے۔ یہ گویا نقالی یا تتبع کے مَیلان کو رائج کرنے کی ایک کوشش تھی۔ اقبال اِس بات کے خلاف تھے' اُنھوں نے مغربی تہذیب اَور مغربی علوم میں حدِّ فاصل قائم کرتے ہوئے یہ مشورہ دیا کہ آپ بے شک مغربی علوم سے اِستفادہ کریں مگر مغربی تہذیب کو شاخِ نازک پر بنا ہوا آشیانہ ہی تصوّر کریں۔ بعد اَزاں اہلِ نظر نے اقبال کے موٴقف کو مزید کشادہ کرتے ہوئے' اِس بات کی سفارش کی کہ آج کے پھیلتے ہوئے مغربی علوم کے باعث جس وسعتِ نظر نے جنم لیا ہے' ہمیں اُس سے اِستفادہ کرنا چاہیے؛ علم بنیادی طور پر علم ہے' اِسے محض "مغربی" قرار دے کر مسترد کرنا تنگ نظری کو فروغ دینے کے مترادِف ہوگا۔ مطلب یہ کہ اہلِ نظر

کے اِس رویّے کا اِطلاق اَدبیات پر بھی ہونا چاہیے۔ لہٰذا اُردو افسانے میں علامت نگاری کا رُجحان اگر مغرب کے متوازی علامتی رُجحان سے اَثرات قبول کرنے کا نتیجہ ہے تو اِس پر ناک بھوں چڑھانے کی ضرورت نہیں۔ مغرب سے تو اَور بھی بہت سے اَثرات آئے ہیں اَور برابر آ رہے ہیں۔ فاصلوں کے کم ہونے کے باعث ساری دُنیا چھوٹی ہوگئی ہے۔ ٹیلی وِژن' ٹیلی فون' ریڈیو' ہوائی جہاز' مصنوعی سیارے' اخبار' کتاب' اَور عالمی سطح کے میل جول نے پُوری دُنیا کو ایک خاندان میں تبدیل کر دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ خاندان کے افراد' ایک دُوسرے سے متاثر بھی ہوں گے اَور لین دین کی فضا بھی وجود میں آئے گی' اَور یہ بات قابلِ اعتراض نہیں ہے۔ مگر ڈاکٹر جمیل جالبی کا کہنا یہ ہے کہ لین دین کی فضا پیدا نہیں ہوئی' صرف یک طرفہ ٹریفک وجود میں آیا ہے اَور وہ بھی نقالی کے اَنداز میں! مجھے اُن کی اِس بات سے اتفاق نہیں ہے۔ فلسفے میں ڈیکارٹ اَور شوپن ہاور سے لے کر نطشے تک میں مشرقی افکار کی خوشہ چینی کے شواہد عام طور سے مل جاتے ہیں' بلکہ مغرب میں نشاۃ الثانیہ کی ساری تحریک ہی مشرقِ وسطیٰ کی علمی تحریک کی رہینِ منّت دِکھائی دیتی ہے۔ علامہ اقبال کی یہ بات غلط نہیں کہ مغرب نے جس اِستقرائی رویّے کو اَپنا کر ترقی کی' وہ اوّل اوّل مشرقِ وسطیٰ ہی میں پروان چڑھا اَور پھر وہیں سے اُس نے مغرب میں پہنچ کر پُوری مغربی تہذیب کو متاثر کیا۔ مغرب میں زین بدھ مت اَور اپنشدوں کے فلسفے کے علاوہ اِسلام اَور اِسلامی علوم سے مستشرقین نیز دیگر مغربی مصنفین کا شغف اِس بات کا گواہ ہے کہ لین دین کی فضا یقیناً وجود میں آئی ہے۔ اَدبیات کے ضمن میں دیکھیے کہ ہرمن ہیسے نے' جو بیسویں صدی کی مغربی اَدبیات میں ایک نہایت قوی آواز ہے' مشرقی اَساطیر' علوم اَور فلسفوں کی بڑے پیمانے پر باز آفرینی کی اَور یہی حال متعدّد دُوسرے مغربی مصنفین کا ہے کہ اُنھوں نے اپنی تصانیف میں جا بجا مشرق سے روشنی کا اِکتساب کیا۔ گویا مشرق اَور مغرب دونوں نے ایک دُوسرے سے اَثرات قبول کیے ہیں مگر ایک دُوسرے کی بھونڈی نقل نہیں اُتاری۔ یہی بات علامتی رُجحان کے سلسلے میں بھی کہی جا سکتی ہے کہ اُردو اَفسانہ اِس سلسلے میں مغرب سے متاثر تو ہوا ہے مگر اُس کا نقّال ہرگز نہیں ہے۔ اُردو کے علامتی افسانے کو محض نقّالی قرار دینے کے بعد ڈاکٹر جمیل جالبی نے اُن چند وجوہ کی نشان دہی بھی کی ہے جو اُن کے بقول' ہمارے علامتی افسانے کی ترویج کے پسِ پُشت نظر آتی ہیں۔ مثلاً ایک یہ کہ اُردو کا علامتی افسانہ ترقی پسند حقیقت نگاری سے اِنحراف کے عمل میں ظاہر ہوا؛ دُوسری یہ کہ جب ۱۹۵۸ء میں مارشل لا کا نفاذ ہوا

اُور آزادیِ اظہار سلب ہوگئی تو ہمارے افسانہ نگاروں نے علامتی افسانوں کے ذریعے اِظہار کا ایک بالواسطہ اَنداز اَپنالیا (حیرت ہے کہ اِتنی بڑی بڑی وُجوہ کا اِقرار کرنے کے باوجود وُہ اِسے مغرب کی نقالی بھی قرار دیتے ہیں)۔ وجوہ کے سلسلے میں اُن کا موَقف صاف، واضح اُور ایک بڑی حد تک درست ہے۔ تاہم اِس بات کو نظر اَنداز نہیں کرنا چاہیے کہ علامتی افسانے کا جنم عالمی سطح کا ایک واقعہ ہے، اُور جیسا کہ ڈاکٹر جمیل جالبی خود بھی مانتے ہیں کہ اُردو میں علامت نگاری کا چلن مغرب سے آیا ہے، اِس لیے اُردو میں علامتی افسانے کو کلیۃً ترقی پسندی یا مارشل لا کا ردِ عمل قرار دینا شاید درست نہ ہو۔ اصل بات یہ ہے کہ اُنیسویں صدی تیقن اُور خود اِعتمادی کی صدی تھی۔ عام خیال یہ تھا کہ سائنس نے کائنات کی ماہیت قریب قریب دریافت کرلی ہے، اُور یہ کائنات ٹھوس، روشن اُور شفاف ہے اُور آغاز و انجام کے تابع ہے۔ مگر اُنیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی تیقن اُور خود اِعتمادی کی یہ ساری فضا پارہ پارہ ہوگئی۔ شیئیت یعنی Thingness پر پُراَسراریت غالب آنے لگی۔ کائناتِ اکبر اُور کائناتِ اصغر، دونوں نقاب اَندر نقاب دِکھائی دینے لگیں۔ فلکیات نے کائنات کی پُراَسراریت کو اُور طبیعیات نے ایٹم کے اعماق میں مستور ایک پُوری کائنات کو منکشف کرنا شروع کردیا۔ اَذہان کو محسوس ہونے لگا کہ ٹھوس حقیقت، اپنے ٹھوس پَن سے محروم ہے۔ چنانچہ سارے اَدب میں علامت نگاری کا چلن عام ہوا اُور حقیقت کی نہایت کو دریافت کرنے کی کوششیں عام طور سے ہونے لگیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی فرماتے ہیں:

> علامت، حقیقت کو اُجاگر کرنے کا ایک ذریعہ ہے جبکہ ہمارا اَفسانہ نگار، حقیقت سے ناآشنا ہے اُور اِس لیے وہ حقیقت کو علامت کے ذریعے پیش کرنے کے بجائے علامت کے ذریعے حقیقت کو دیکھنے کا عمل کررہا ہے۔

مجھے اُن کی اِس بات سے انکار نہیں کہ ہمارا اَفسانہ علامت کے ذریعے حقیقت کو جاننے کی کوشش میں ہے مگر کیا یہ کوئی قابلِ اعتراض بات ہے ...... نہیں! ...... میں تو اِسے قابلِ فخر بات کہوں گا کیونکہ اِس عمل سے ہمارے افسانہ نگار نے خود کو ایک اَہم عالمی رُجحان سے ہم آہنگ کرلیا ہے ...... اُس رُجحان سے جس کے تحت سائنس دان سے لے کر شاعر تک حقیقت کو جاننے کی کوشش میں ہے۔ حقیقت کو علامت کے ذریعے پیش کرنے کا سوال تو وہاں پیدا ہوگا جہاں حقیقت پہلے سے معلوم ہو۔ اُنیسویں صدی کا تیقن رُخصت ہوچکا، اَب تو حقیقت اِنتہائی پُراَسرار اُور نقاب اَندر نقاب

دِکھائی دینے لگی ہے۔ اَدب حقیقت کو یا حقیقت کے کسی ایک پرت کو روشنی کے دائرے میں لانے کے لیے کوشاں ہے۔ چونکہ اِس عمل کے لیے اِس کے آزمودہ نسخے (مثلاً حقیقت پسندی یا رُومانوی پروازِ تخیل) بری طرح ناکام ہو چکے ہیں' لہٰذا وہ مجبور ہے کہ علامتی رویے کو بروئے کار لائے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے علامت کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ حقیقت کو اُجاگر کرنے کا ایک ذریعہ ہے جس سے اُن کا مقصود یہ ہے کہ علامت اگر حقیقت کی عکاسی کرے تو اُس کا فرض پُورا ہو جاتا ہے ......بس یہیں سب سے بڑا گھپلا ہے کیونکہ علامت عکاسی کا نہیں' دریافت اور قلبِ ماہیت کا عمل ہے؛ یہ کسی مرتب شدہ صورتِ حال کو سامنے نہیں لاتی' یہ اِمکانات کو مس کرتی ہے تاکہ حقیقت کی پُراَسراریت کو جان سکے۔ عرصہ ہوا' میں نے علامت کی توضیح ایک مثال سے کی تھی جس کا اِعادہ موجودہ بحث کے سلسلے میں ضروری ہو گیا ہے۔ مثال یہ تھی:

> فرض کیجیے' رات اَندھیری ہے اور آپ بجلی کے کھمبے کی طرف رواں دواں ہیں۔ ایسی صورت میں آپ کا سایہ آپ کے پیچھے پیچھے آئے گا اور جیسے جیسے آپ روشنی کے قریب آئیں گے' سایہ چھوٹا ہوتا چلا جائے گا تا آنکہ آپ کھمبے کے بلب کے نیچے آکھڑے ہوں گے تو سایہ آپ کے قدموں میں سمٹ کر غائب ہو جائے گا۔ مگر اس کے بعد جب آپ کھمبے کو پیچھے چھوڑ کر آگے کو بڑھیں گے تو سایہ آپ کے قدموں کے نیچے سے برآمد ہو کر آپ کے آگے آگے چلنے لگے گا اور لحظہ بہ لحظہ طویل سے طویل تر ہوتا چلا جائے گا حتیٰ کہ اُفق کو چھونے لگے گا۔

یہی حال علامت کا ہے۔ جب معنی آپ کے پیچھے پیچھے آئے یعنی آپ کا تابِع مہمل ہو تو یہ علامت نہیں۔ جب یہ آپ کے قدموں تلے آکر غائب ہو جائے' اِس کا علامت بننا تو درکنار' یہ اپنے وجود سے بھی ہاتھ دھو بیٹھے گا۔ ترقی پسند حقیقت نگاری میں یہی نقص تھا کہ اُس نے شئے' کردار یا کہانی کو روشنی کی چکاچوند میں لا کر اُس کی معنویت کو ختم کر دیا تھا۔ مگر جب معنیٰ' تخلیق میں سے پھوٹ کر' لحظہ بہ لحظہ اپنے دائرۂ کار کو بڑھانے لگے اور اِمکانات میں ڈھلتا چلا جائے تو ہم کہیں گے کہ معنی کی صورت علامتی ہو گئی ہے۔ علامت کسی مقررہ معنی کا نام نہیں کیونکہ ایسی صورت میں یہ فوراً نشان (Sign) بن جائے گی' جیسے صلیب جسے قربانی کی علامت کہا گیا ہے حالانکہ یہ قربانی سے چپک جانے کے باعث اَب محض اس کے لیے ایک نشان ہے۔ علامت تو ہر دم پھیلتی ہوئی شعاعوں کا دُوسرا نام ہے' یہ شعاعیں دراصل وہ Tentacles ہیں جو حقیقت کے بطون میں اُتر کر اُس کے امکانات کو مس کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اِن کا کام یہ نہیں کہ محض دریافت شدہ حقیقت کو جھاڑ پُونچھ کر پیش کر دیں۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کے مضمون کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ علامتی افسانہ ایک منفی رُجحان ہے۔ واضح رہے کہ وہ علامت کی کارکردگی اَور علامتی افسانے کی قوت کے شاکی ہرگز نہیں۔ اِسی لیے اُنھوں نے غزل کی علامت کی تعریف کی ہے اَور کہا ہے کہ اِس سے معنی کی نئی تہیں پیدا ہوئی ہیں۔ اِسی طرح اُنھوں نے مغرب کے علامتی افسانے' بالخصوص کافکا کے علامتی اَنداز کو پسند کیا ہے۔ اُنھیں اعتراض صرف یہ ہے کہ ہمارا جدید علامتی افسانہ ایک منفی تحریک ہے کیونکہ یہ محض مغرب کی نقّالی ہے اَور تجربات سے پھوٹا ہوا نظر نہیں آتا۔ مگر سوال یہ ہے کہ علامت نگاری بجائے خود ایک مثبت تحریک ہے تو پھر ہمارا جدید علامتی افسانہ کس طرح ایک منفی تحریک ہو گیا...... آپ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اُردو کا جدید علامتی افسانہ ناقص ہے' اِس نے علامت کا صحیح اِستعمال نہیں کیا' یہ تجربے کی اَساس پر اُستوار نہیں؛ مگر آپ اِسے منفی تحریک نہیں کہہ سکتے۔ منفی تحریک تو آپ صرف اُس وقت کہیں گے جب علامت نگاری کے رُجحان ہی کو منفی قرار دے ڈالیں۔ آپ نے ایسا ہرگز نہیں کیا۔ لہٰذا علامت نگاری کا عِلمی رُجحان اگر منفی تحریک نہیں تو پھر اُردو کے جدید علامتی افسانے کو بھی ایک منفی تحریک قرار نہیں دیا جا سکتا۔

اگر اُردو کا جدید علامتی افسانہ ایک منفی تحریک نہیں تو پھر دُوسرا سوال یہ ہے' کیا جدید علامتی افسانہ واقعۃً ہمارے افسانے کی روایت سے کٹا ہوا ہے' اَور کیا یہ سچ ہے کہ اِس تحریک کے تحت ایک بھی قابلِ ذِکر اَفسانہ تخلیق نہیں ہوا...... آیئے دیکھتے ہیں کہ یہ اعتراضات کس حد تک درست ہیں!

ڈاکٹر جمیل جالبی نے لکھا ہے کہ اُردو کا جدید علامتی افسانہ' ترقی پسند حقیقت نگاری کا ردِّ عمل ہے' نیز یہ کہ پہلے مارشل لا کے نفاذ کے واقعے نے اِسے مہمیز لگائی۔ اگر اَیسا ہوا ہے (اور یقیناً اَیسا ہوا ہے) تو پھر آپ اِسے مغرب کی نقّالی کیونکر کہہ سکتے ہیں! آپ نے خود ہی اِس بات کا بہر حال اِقرار کر لیا ہے کہ اُردو کے جدید علامتی افسانے کے وجود میں آنے کی بعض نفسیاتی' سیاسی اَور معاشرتی وجوہ بھی تھیں۔ دُوسرے لفظوں میں یہ ہمارے اپنے ملکی واقعات' واردات اَور تجربات سے پھوٹا ہے۔ رہا مغرب کی نقّالی کا مسئلہ تو اِس سلسلے میں گزارش یہ ہے کہ آج کا اِنسان محض کسی ایک خاص ملک کا باشندہ نہیں' عالمی برادری کا ایک رُکن بھی ہے۔ اِسی لیے جو کچھ عالمی سطح پر ہوتا ہے' چاہے وہ عالمی تحریکات' واقعات اَور حادثات کی صورت میں ہو یا عالمی اِنکشافات کے پیرایے میں' وہ اِس سے اَثرات قبول کرتا ہے۔ مثلاً چاند تسخیر ہو جائے' عالمی جنگ چھِڑ جائے یا طبیعیات کی کسی نئی کروَٹ سے آشنائی حاصل ہو' تو ظاہر ہے کہ پُوری اِنسانی برادری اِس سے متاثر ہو گی اَور ایک خاص قسم کے

ردِ عمل کا مظاہرہ کرے گی۔ یُوں دیکھیے تو حساس اَذہان کا' عالمی سطح کے واقعات اَور اِنکشافات سے متاثر ہونا نقالی کے ذیل میں نہیں آتا۔ اِسی طرح ہمارے یہاں مغربی اَدبیات سے متاثر ہونے کے عمل کو بھی تجربے کے دائرے ہی میں شامل سمجھنا چاہیے۔ اِن جملہ کوائف کے پیشِ نظر یہ کہنا غلط نہیں کہ ہمارا علامتی افسانہ ایک طرف بے رحم حقیقت نگاری کی روِش سے اِنحراف کا عمل تھا' دُوسری طرف سیاسی جبر کی فضا میں "سانس لینے" کی ایک کاوِش اَور تیسری طرف (اور یہی سب سے اہم بات ہے) یہ شئے' کردار یا کہانی کے بطن میں موجود پُراَسراریت کے اِدراک کے عالمی رُجحان سے منسلک تھا۔ اِسے کسی صورت بھی مغرب کی نقالی کا نام نہیں دیا جاسکتا۔

دُوسرا اِعتراض یہ ہے کہ جدید علامتی افسانے میں ترسیل اَوُ اِبلاغ کا عمل ناقص ہے۔ مجھے اِس بات سے بھی اتفاق نہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے جدید علامتی افسانے نے بے حد نازک اَور لطیف نفسی کیفیات اَوُ معانی کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے جو رُومانوی اَنداز یا حقیقت پسندانہ عکاسی کے مقابلے میں نسبتاً مشکل عمل ہے۔ ہمارے رُومانوی افسانہ نگاروں نے فاضل لفظوں کے اِستعمال کا منظر دکھایا تھا۔ اُنھوں نے متموّل شخص کے اکلوتے وارث کی طرح لفظوں کو بے دردی سے خرچ کیا۔ نیز اُن کا انداز اَور رویّہ' جذباتیت سے مملو تھا۔ چنانچہ رُومانوی طرز کے افسانے کا مطالعہ کرنا جان جوکھوں کا کام ہے۔ رہا حقیقت پسندی کے تحت لکھا گیا افسانہ: اوّل تو اِس نے کہانی یا کردار کی محض بالائی سطح ہی کو چھوا ہے' دوسرے اِس نے زیادہ تر' مسائل کو اَپنا موضوع بنایا ہے۔ لہٰذا لطیف کیفیات یا کِردار کی نفسی واردات کو گرفت میں لینے کے لیے زبان کو تخلیقی انداز میں استعمال کرنے کی اِسے ضرورت ہی نہیں پڑی۔ نتیجہ یہ کہ حقیقت نگاری کے عمل نے افسانے کی زبان کو سپاٹ اَور بے رَس کر دیا ہے بلکہ کہیں کہیں تو اِنقباض کا منظر بھی دِکھایا ہے۔ اِن دونوں کے مقابلے میں علامتی افسانے نے سائیکی کی گہرائیوں میں اُتر کر کیفیات اَور واردات کو مس کیا ہے: یہ عمل گرامر میں جکڑی ہوئی زبان کے بس کا روگ نہیں تھا۔ چنانچہ علامتی افسانے کی زبان' تخلیقیت کے دباؤ کے تحت معنی آفرینی کے عمل میں کامیاب ہوئی ہے؛ بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ جدید علامتی افسانے کے باعث اُردو زبان کی توسیع ہوئی ہے اَوُ اَب ہمارا اَفسانہ اُس مقام تک آ پہنچا ہے جہاں شے یا کردار میں مضمر اِمکانات کو لفظوں میں منتقل کرنا آسان ہو گیا ہے۔ ویسے میرا قیاس یہ ہے کہ ڈاکٹر جمیل جالبی' دراصل تجریدی افسانے کی زبان پر اعتراض کرنا چاہتے تھے: چونکہ اُنھوں نے تجریدی اَوُ علامتی افسانے

میں حدِ فاصل قائم نہ کی' اِس لیے وہ اعتراض جو تجریدی افسانے کی زبان پر ہونا چاہیے تھا' علامتی افسانے کی زبان پر کر دیا گیا۔ سب جانتے ہیں کہ تجریدی افسانہ نگار حقیقت سے منقطع ہو کر محض ہیُولوں کو پکڑنے کی کوشش کرتا ہے؛ چونکہ اَیسا نہیں کر پاتا' اِس لیے اُس کے ہاں ترسیل اَوُر اِبلاغ کا مسئلہ کھڑا ہو جاتا ہے۔ دُوسری طرف علامتی افسانہ' خود کو حقیقت سے منقطع نہیں کرتا۔ یہ خود کو حقیقت کی محض بالائی سطح تک محدود بھی نہیں رکھتا۔ یہ سدا' شے یا کردار یا فضا کو بنیاد بنا کر دُوسری جانب کی پُر اَسراریت کو مس کرنے کی کوشش کرتا ہے جس کے باعث افسانے میں معنی کے کئی نئے پرت پیدا ہو جاتے ہیں۔ دُوسرے لفظوں میں رُومانی افسانہ' احمقوں کی جنّت کا عکاس ہے اَوُر ترقی پسند اَفسانہ' جنّتِ ارضی کے بکھیڑوں کو حل کرنے کی کوشش کرتا ہے جبکہ علامتی افسانہ' اِن دونوں کے بر عکس' معانی کی جنّتِ گم گشتہ کی تلاش میں مصروف دکھائی دیتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ رُومانی افسانہ' رنگ دار لفظوں اَور ترکیبوں کو جذباتی اَنداز میں اِستعمال کر کے کام چلا لیتا ہے اَور ترقی پسند افسانہ' لفظ کو سکّۂ رائج الوقت کی طرح اِستعمال کر کے مفادات کی فصل کاٹتا ہے جبکہ علامتی افسانہ' لفظ کی قلبِ ماہیت کر کے' اُسے معنی کو گرفت میں لینے کے قابل بناتا ہے...... فرق صاف ظاہر ہے! چنانچہ ایسی صورت میں علامتی افسانے کی زبان کو "کچا" یا "مبہم" قرار دینا کسی طور بھی مستحسن نہیں۔

جدید علامتی افسانے پر ایک یہ اعتراض بھی کیا گیا ہے کہ یہ اُردو اَفسانے کی روایت سے کٹا ہوا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اُردو اَفسانے کی روایت سے کیا مراد ہے؟ تا حال اُردو اَفسانے کے تین دور ہمارے سامنے آئے ہیں: پہلا رُومانی دَور' دُوسرا حقیقت پسندی کا دَور اَور تیسرا علامت نگاری کا دور۔ رُومانی دَور میں تخیل کی کارفرمائی کو نسبتاً زیادہ اَہمیت ملی جبکہ جدید علامتی افسانے نے تخیل کی اِس قوّت سے اپنا رِشتہ قائم رکھا ہے' لہٰذا یہ اُردو اَفسانے کے پہلے دَور کی روایت سے منقطع نہیں ہوا۔ اِسی طرح حقیقت پسندی کے دَور نے' شے اَوُر کردار اَوُر کہانی' اَور اِن سے منسلک مسائل اَور قضیّوں کو اَہم گردانا' جبکہ علامتی افسانے نے اپنی اَساس ہی شئیت پر اُستوار کی ہے گویا یہ اِس سے چپک کر نہیں رہ گیا: مراد یہ کہ اِس نے شے یا کردار یا کہانی کو اِس طرح برتا ہے کہ اِن میں سے معانی کی شعاعیں پھوٹنے لگی ہیں؛ تاہم اِس نے حقیقت پسندی کے وصفِ خاص سے خود کو منقطع نہ ہونے دیا' لہٰذا اُردو اَفسانے کے دُوسرے دَور کی روایت سے بھی یہ الگ نہیں ہے۔ واضح رہے کہ روایت منجمد ہو جائے اَوُر اِس سے اِنحراف کفر متصوّر ہونے لگے تو فن زوال پذیر ہو جاتا ہے۔ اِسی طرح

اگر روایت سے منقطع ہوکر محض تجربے ہی کو سب کچھ سمجھ لیا جائے تو تخلیق ہَوا میں معلق ہوکر رہ جاتی ہے۔ تجریدی افسانے کے ساتھ یہی کچھ ہوا ہے لیکن جدید علامتی افسانے نے روایت کی اَساس پر تجربے کو پھلنے پھُولنے کے مواقع مہیا کیے ہیں اَور اِسی میں اِس کی جیت ہے!

اپنے مقالے میں ایک جگہ ڈاکٹر جمیل جالبی فرماتے ہیں:

> میں افسانہ نگاروں کی اُس پُرانی نسل کا ذِکر نہیں کر رہا، جس نے بعض اچھے علامتی افسانے لکھے بلکہ آج کی اُس نسل کا ذِکر کر رہا ہوں جو گھٹی گھٹی بے جان تحریروں میں علامت نگاری کے مُردہ پتھر کو، بندریا کی طرح سینے سے چمٹائے ہوئے ہے۔

گویا اُنھوں نے اُردو افسانے میں علامت نگاری کے دَور کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ پہلا حصہ جس میں افسانہ نگاروں کی پُرانی نسل نے اچھے علامتی افسانے لکھے، دُوسرا جس میں افسانہ نگاروں کی نئی نسل نے بُرے علامتی افسانے تحریر کیے۔ اُنھوں نے اِسی پر اکتفا نہیں کی، یہ بھی پُوچھا ہے: "کیا آج کی علامتی کہانیوں میں سے کسی ایک کہانی کا نام لیا جاسکتا ہے جسے ہم بڑا اَدبی تجربہ بھی کہہ سکیں اَور تخلیق بھی؟ ساتھ ہی یہ بھی فرمایا ہے کہ "اِس میں وہ چند افسانہ نگار شامل نہیں ہیں جن کا تعلق ۱۹۶۰ء یا اِس کے فوراً بعد کی نسل سے ہے۔" گویا اُنھیں اِس بات کا احساس ہے کہ اُردو میں بڑے اَدبی تجربے کی حامل علامتی کہانیاں لکھی جا چکی ہیں، البتہ (اُن کا یہ خیال ہے کہ) پچھلے آٹھ دس سالوں میں نہ تو کوئی بڑا تجربہ سامنے آیا ہے اَور نہ علامتی افسانے کی تحریک کا کوئی مثبت پہلو ہی اُجاگر ہوا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے اِس تاثر کی صداقت یوں محلِ نظر ہے کہ پچھلے آٹھ دس سالوں میں بھی بعض بہت اچھی علامتی کہانیاں لکھی جا چکی ہیں۔ میں اُن سے صرف یہ پوچھنے کی جسارت کرتا ہوں: کیا کسی تحریک کو محض اِس بنا پر منفی قرار دے کر مسترد کرنا جائز ہے کہ اُس کے تحت کچھ عرصے سے اچھی اَدبی تخلیقات وجود میں نہیں آسکیں!...... یہ تو ایسے ہی ہے جیسے ہماری کرکٹ ٹیم اگر کسی سال انگلستان کے دَورے میں اچھی کارکردگی کا مظاہرہ نہ کر سکے تو ہم نہ صرف اُس کے سارے ماضی سے صَرفِ نظر کرتے ہوئے، اُس کے مستقبل کے امکانات کو نظر اَنداز کر دیں بلکہ کرکٹ کے کھیل ہی کو ایک منفی اَنداز کا بازیچۂ اَطفال کہہ کر مسترد بھی کر دیں۔

اِس سب کے باوجود ڈاکٹر جمیل جالبی کا زیرِ بحث مقالہ ایک خیال انگیز تحریر ہے۔ ایک اچھے مقالے کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ سوچ کے لیے غذا مہیا کرتا ہے اَور قاری کے دِل میں مخالفت یا موافقت کے عمل کو جنم دیتا ہے۔ اِس اعتبار سے دیکھیں تو اُن کا یہ مقالہ خاصا کامیاب ہے۔

(دائرے اَور لکیریں)

علامتی افسانے کا مسئلہ

ڈاکٹر جمیل جالبی نے ایک تازہ مضمون (مشمولہ "ذہنِ جدید" نئی دہلی شمارہ مارچ تا مئی ۱۹۹۳ء) میں اپنی ایک ۱۹۸۴ء کی تحریر کا حوالہ دیا ہے جس میں اُنھوں نے لکھا تھا کہ اَب علامتی افسانے کا زور ٹوٹے گا اَور کہانی واپس آجائے گی؛ چنانچہ وہ واپس آگئی ہے۔ اِس کا مطلب یہ ہے کہ چھٹی دہائی میں کہانی سے بے اعتنائی کا جو رُجحان شروع ہوا تھا' وہ ۱۹۸۴ء تک جاری رہا اَور یہ اُن کے مضمون "علامتی افسانہ' ایک رُجحان" کے بعد کا واقعہ ہے کہ اُردو اَفسانے میں کہانی واپس آگئی۔ مگر کیا یہ بات درست ہے ...... کیا اِس سے ہم یہ نتیجہ اَخذ کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ ۱۹۸۴ء تک کا علامتی اُردو اَفسانہ کہانی کے عنصر سے تہی تھا! اصل صورتِ حال یہ ہے کہ ۱۹۷۰ء کے بعد ہی کہانی کی واپسی شروع ہوگئی تھی اَور ۱۹۷۷ء تک کہانی پُوری طرح واپس آچکی تھی۔ چنانچہ جب "اوراق" میں یکے بعد دیگرے اَیسے افسانے شائع ہونے لگے جن میں کہانی نمایاں تھی' تو اِس کا ردِّعمل بھی دیکھنے میں آیا۔ لہٰذا مجھے "اوراق" (جنوری فروری ۱۹۷۷ء) کے اِداریے میں اسے موضوع بنانا پڑا۔ میرے الفاظ یہ تھے:

> پچھلے دِنوں ایک کرم فرمانے یہ شکایت کی کہ اَب تک "اوراق" کی پہچان' جدیدیت کی طرف اِس کا وُہ خاص رویہ تھا جسے نوجوان اُدبا نے مشعلِ راہ کے طور پر قبول کر رکھا تھا مگر اَب یہی اَوراق ایسے افسانے شائع کرنے لگا ہے جو محض قصہ کہانی پیش کرتے ہیں نہ کہ معنویت سے لبریز اُن عناصر کو جو جدیدیت کا کچّا مواد ہیں۔ لہٰذا یہ بتایا جائے کہ ہم (یعنی نوجوان اُدبا) اَب کہاں جائیں! جواباً گزارش ہے کہ وہ کہیں بھی نہ جائیں۔ ایک اچھے افسانے کے بارے میں ہمارا یہ مؤقف ہے کہ اُس کی اَساس کسی نہ کسی "کہانی" پر ضرور اُستوار ہوتی ہے۔ ضروری نہیں کہ کہانی کسی "ترشے ترشائے" واقعے ہی کو بیان کرے؛ لیکن یہ ضرور ہے کہ کہانی کے کوندے اِنسانی تجربے کی دُھند میں سے بھی صاف دِکھائی دے جائیں۔ بصورتِ دیگر اَفسانہ "نثری نظم" تو شاید بن جائے لیکن افسانہ نہیں بن پائے گا۔ "اوراق" کا یہ مطالبہ ہے کہ

> افسانہ محض قصہ کہانی تک محدود نہ رہے' قصہ کہانی کے عقب میں دُور دُور تک پھیلے ہوئے احساسی دِیار کو بھی منعکس کرے' ورنہ افسانہ بیان کی تمام تر رعنائیوں کے باوصف محض اپنے اکہرے پَن کی وجہ سے اعلیٰ تخلیق کے معیار کو پہنچ نہیں پائے گا۔

کہنے کا مقصد یہ تھا کہ افسانے میں ''کہانی'' کا عنصر کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہنا چاہیے۔ تاہم افسانہ جب تک کہانی کی واقعاتی سطح سے اُوپر نہیں اُٹھے گا' وہ افسانہ نہیں بن پائے گا۔ اگر افسانہ' کہانی کی واقعاتی سطح سے یکسر منقطع ہو جائے گا تو بھی وہ افسانہ متصوّر نہ ہوگا۔ اُردو افسانے کے پس منظر کا جائزہ لیں تو بات واضح ہو جاتی ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں جو اَفسانہ لکھا گیا' وہ واقعے پر غالب ایک ایسی ماورائی صورتِ حال کا مظہر تھا جو یوٹوپیا کے خدّوخال کی حامل تھی۔ دُوسری طرف پریم چند نے افسانے کو زمین کے لمس سے آشنا کیا اَور زمین پر بکھری ہوئی کہانیوں کی مدد سے سماجی مسائل کو نشان زد کرنے کی کوشش کی۔ ترقی پسند افسانے نے اِس سے ایک قدم آگے بڑھایا جب اُس نے کہانی میں اُبھرنے والے سماجی مسائل کو ایک خاص نظریاتی زاویے سے دیکھا۔ چونکہ یہ نظریاتی زاویہ اَصلاً ایک سیاسی زاویہ تھا' لہٰذا طبقاتی کشمکش کے تاریخی حوالے کی روشنی میں کہانی اَور اُس کے کرداروں کو پیش کیا جانے لگا۔ ترقی پسند افسانے نے خارجی تصادُم اَور آویزش کو موضوع بنایا تھا مگر اِسی دَوران میں فرائیڈ کے نظریات کے تحت اُردو اَفسانے نے داخلی تصادُم کو پیش کرنے کی بھی کوشش کی۔ اَب اِس سارے پس منظر پر غور کریں تو یہ نتیجہ مرتب ہو گا کہ اُردو اَفسانے نے ''واقعے'' کی اُس سطح سے' جو داستان کو مرغوب تھی اَور جو اَصلاً ''کہانی برائے کہانی'' کی قائل تھی' ایک قدم آگے بڑھا کر کہانی کی ''پرچھائیں'' کو پکڑنے کی کوشش کی۔ ترقی پسند اَفسانے کے معاملے میں یہ ''پرچھائیں'' وہ نظریہ تھا جسے کہانی کے ساتھ منسلک کر دیا گیا تھا۔ مگر اَلمیہ یہ ہوا کہ نظریے کا سُورج چونکہ نصفُ النہار پر تھا' لہٰذا کہانی کے قدموں سے نکلی ہوئی ''پرچھائیں'' بھی مختصر اَور اکہری تھی۔ اِس سب کے باوجود' پرچھائیں کا نمودار ہو جانا اِس بات کا ضامن ضرور تھا کہ کہانی' افسانے کی سطح پر اُبھری ہوئی ہے۔ دُوسری طرف فرائیڈ کے نظریات کے زیرِ اَثر آئے ہوئے اُردو اَفسانے نے خود کو محض ایک مختصر سی پرچھائیں تک محدود نہ رکھا' اُس نے اَندر کی سیاحت کر کے ایک سے زیادہ پرچھائیاں دریافت کرنے کی سعی کی۔ تاہم اِس زمانے میں اُردو افسانے پر نمایاں چھاپ ترقی پسند زاویۂ نگاہ ہی کی مرتب ہوئی اَور افسانے کو ''حقیقت نگاری''

کے تحت نہ صرف کہانی اَور کردار کی اَساس پر اُستوار کیا گیا بلکہ کہانی کو ایک سماجی اَور نظریاتی معنی بھی تفویض کر دیا گیا۔ اصلاً یہ افسانے میں علامتی رویّے کی شروعات کی صورت تھی کیونکہ جب کسی واقعے کے ظاہری معنی کے عقب میں ایک مخفی معنی بھی دِکھائی دینے لگے تو علامتی طریقِ اِظہار کا آغاز ہو جاتا ہے جو فن کی جان ہے۔ نئی پَود کو اِس بات کا شدید احساس تھا کہ ترقی پسند افسانے نے نہ صرف خود کو پلاٹ اَور کِردار سے بُری طرح منسلک کر رکھا ہے بلکہ کہانی کے ساتھ ایک ''خاص نظریے'' کو بھی اِس طور جوڑ دیا ہے کہ اُس کا علامتی معنی نشو و نما نہیں پا رہا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں میں کرشن چندر وُہ پہلا شخص تھا جس نے کہانی کی جکڑ سے خود کو آزاد کرنے کی کوشش کی۔ چنانچہ اُس کے بعض افسانوں (بالخصوص ''نظارے'' کے افسانوں) میں کہانی میں لچک پیدا کرنے کی کوشش صاف دِکھائی دیتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ بعد اَزاں کہانی کی جکڑ سے رہائی پانے کی جو صورت پیدا ہوئی اُس کی شروعات کرشن چندر کے ہاں بہ آسانی نظر آ سکتی ہے۔ ہر چند کہ کرشن چندر نے کہانی کی جکڑ بندیوں سے باہر آنے کی کوشش کی، مگر نظریے کی جکڑ بندیوں سے آزاد ہونے کی کوشش اُن کے یہاں بالکل نظر نہیں آتی؛ لہٰذا اُن کے افسانے میں علامتی سطح کا تنوّع اَور گہرائی پیدا نہ ہو سکی۔

۱۹۶۰ء کے لگ بھگ نئے افسانہ نگاروں نے ترقی پسند حقیقت نگاری سے اِنحراف کیا مگر اِس اِنحراف کی بھی دو صورتیں تھیں۔ ایک صورت تو وہی تھی جس کی اِبتدا کرشن چندر سے ہوئی تھی یعنی افسانے کے پلاٹ اَور کِرداروں کی گرفت سے رہائی پانے کی کوشش...... مقصد کہانی سے اِنقطاع نہیں تھا، اُس کی سنگلاخیت سے کہانی کو آزاد کرنا تھا جبکہ نئے افسانہ نگاروں کی یہ کوشش تھی کہ کہانی کو پلاٹ اَور کردار کے علاوہ نظریے کی جکڑ سے بھی آزاد کیا جائے تاکہ اُس کے معنیاتی پرت سامنے آ سکیں اَور وہ کسی ایک واقعے، نظریے یا معنی تک محدود ہو کر نہ رہ جائے۔ نئے افسانہ نگاروں نے یہ کام بخوبی انجام دیا اَور کہانی کی متعدّد معنیاتی سطحوں کی موجودگی کا احساس دلایا۔ واضح رہے کہ اُنھوں نے کہانی کو یکسر ترک نہ کیا، فقط کہانی کو واقعے کی سطح سے اُوپر اُٹھا کر اُسے ایک کثیر المعنیاتی سطح تفویض کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں اُردو اَفسانہ ایک انوکھی قوّت اَور گہرائی سے آشنا ہونے کی راہ پر چل نکلا۔ واقعے کی گرفت سے آزاد ہونے کی یہ ایک ایسی صورت تھی جسے مثبت پیش رفت کا نام مِلنا چاہیے۔ مگر دُوسری طرف کہانی سے اِنحراف کی وہ صورت بھی سامنے آئی جسے بعد اَزاں تجریدی افسانہ نگاری کہا گیا۔ شروع شروع میں علامتی اَور تجریدی افسانے

کی حدِ فاصل واضح نہیں تھی، لہٰذا اکثر لوگوں نے اِن دونوں کو ایک ہی چیز سمجھا۔ خود میں نے آغازِ کار میں "تجریدی علامتی افسانہ" کے الفاظ استعمال کیے؛ لیکن جلد ہی مجھ پر اِن دونوں کا مابہ الامتیاز واضح ہو گیا۔ اَب کھلا کہ تجریدی افسانہ نگاری ایک اَیسا رُجحان تھا جس نے افسانے کو کہانی کی اَساس سے محروم کر کے، اُسے ایک پگھلی ہوئی فضا میں لا کھڑا کیا جس میں کوئی شے بھی اپنے صحیح مقام پر نہیں تھی۔ تجریدی افسانہ نگاری کی یہ روِش ایک عارضی رَو تھی جو ۱۹۷۰ء تک پہنچتے پہنچتے تقریباً ختم ہو گئی مگر علامتی افسانہ ختم نہ ہوا۔ چنانچہ ۱۹۷۵ء کے بعد بھی لاتعداد اَیسے علامتی افسانے لکھے گئے جو ترقی پسند حقیقت نگاری سے آگے کی چیز تھے۔ مُراد یہ کہ اُن کی اَساس تو پلاٹ اَور کردار ہی پر اُستوار تھی مگر اَب پلاٹ اَور کردار کو محض ایک معنی (مثلاً نظریاتی موٴقف) کی ترسیل تک محدود نہ رکھا گیا اَور کہانی کو اجازت دے دی گئی کہ وہ نامیاتی انداز میں پھلے پھُولے اَور اَپنے مخفی اَبعاد کو سامنے لائے۔ لہٰذا ڈاکٹر جمیل جالبی کا یہ کہنا محلِ نظر ہے کہ ۱۹۸۴ء کے بعد اُردو افسانے میں کہانی کی واپسی ہوئی۔ کہانی تو صرف تجریدی افسانے سے غائب ہوئی تھی، علامتی افسانے سے نہیں۔ علامتی افسانے کے ابتدائی دَور میں جب علامت کی دُھند زیادہ گھنی تھی، تو بھی پلاٹ اَور کردار کسی نہ کسی صورت افسانے کی اَساس بنے رہے، جبکہ ۱۹۷۵ء کے بعد لکھے جانے والے علامتی افسانوں میں تو باقاعدہ پلاٹ اَور کردار کی اَساس پر علامتی اَبعاد کو منظرِ عام پر لانے کی کامیاب کوشش کی گئی۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے "ذہنِ جدید" کے محوّلہ بالا شمارے میں اپنے جس مضمون کا ذِکر کیا ہے، وہ ۱۹۸۴ء کے ایک سیمینار میں پڑھا گیا تھا اَور پھر اِشاعت کی غرض سے "اوراق" کو بھیجا گیا۔ اُس وقت اِس کا عنوان "علامتی افسانہ، ایک منفی تحریک" تھا اَور اِسی عنوان سے "اوراق" میں اِس کی اِشاعت ہوئی تھی۔ اَب اُنھوں نے اِس کا عنوان "علامتی افسانہ، ایک رُجحان" بتایا ہے جو موزوں نہیں۔ اِس کا ذِکر اِس لیے کرنا پڑا کہ اُن کے متذکرہ بالا مضمون کے جواب میں جو مضمون میں نے "اوراق" کے اُسی شمارے میں شائع کیا تھا، اُس میں زیادہ تر ڈاکٹر جمیل جالبی کے اِس موٴقف پر گرفت کی گئی تھی کہ "علامتی افسانہ ایک منفی تحریک ہے"۔ دُوسرے اِس بات کو منظرِ عام پر لانے کی کوشش کی گئی تھی کہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے علامتی افسانے اَور تجریدی افسانے کے درمیان حدِ فاصل قائم نہیں کی اَور تجریدی افسانے کو منفی قرار دینے کے بجائے علامتی افسانے کو منفی قرار دے ڈالا ہے جو درست نہیں ہے۔ وضاحتِ احوال کے لیے، میں اپنے اُس جوابی مضمون میں سے چند

اِقتباسات پیش کرتا ہوں:

ڈاکٹر جمیل جالبی نے علامت کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ حقیقت کو اُجاگر کرنے کا ایک ذریعہ ہے جس سے اُن کا مقصود یہ ہے کہ علامت اگر حقیقت کی عکاسی کرے تو اُس کا فرض پورا ہو جاتا ہے۔ بس یہیں سب سے بڑا گھپلا ہے کیونکہ علامت عکاسی کا نہیں، دریافت اور قلبِ ماہیت کا عمل ہے۔ یہ کسی مرتب شدہ صورتِ حال کو سامنے نہیں لاتی (یعنی اُجاگر نہیں کرتی) یہ اِمکانات کو مس کرتی ہے تاکہ حقیقت کی پُراَسراریت کو جان سکے۔

میرا قیاس یہ ہے کہ ڈاکٹر جمیل جالبی دراصل تجریدی افسانے کی زبان پر اعتراض کرنا چاہتے تھے لیکن اُنھوں نے چونکہ تجریدی اَور علامتی افسانے میں حدِ فاصل قائم نہیں کی اِس لیے وہ اعتراض جو تجریدی افسانے کی زبان پر ہونا چاہیے تھا، علامتی افسانے کی زبان پر کر دیا گیا۔ سب جانتے ہیں کہ تجریدی افسانہ نگار، حقیقت سے منقطع ہو کر محض ہیُولوں کو پکڑنے کی کوشش کرتا ہے اَور چونکہ اَیسا نہیں کر پاتا، اِس لیے اُس کے ہاں ترسیل اَور اِبلاغ کا مسئلہ اُٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ دُوسری طرف علامتی افسانہ خود کو حقیقت سے منقطع نہیں کرتا، تاہم وہ خود کو حقیقت کی محض بالائی سطح تک محدود بھی نہیں رکھتا، وہ سدا شے یا کردار یا فضا کو بنیاد بنا کر دُوسری جانب کی پُراَسراریت کو مس کرنے کی کوشش کرتا ہے جس کے باعث افسانے میں معنی کے نئے پرت پیدا ہو جاتے ہیں۔ دُوسرے لفظوں میں رُومانوی (ماورائی) افسانہ ''اَحمقوں کی جنّت'' کا عکاس ہے جبکہ ترقی پسند افسانہ ''جنتِ ارضی'' کے بکھیڑوں کو حل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اِن دونوں کے برعکس علامتی افسانہ، معانی کی ''جنتِ گم گشتہ'' کی تلاش میں مصروف دِکھائی دیتا ہے۔

حقیقت پسندی کے دَور نے شے، کردار اَور کہانی اَور اِن سے منسلک مسائل اَور قضیوں کو اَہم گردانا اَور علامتی افسانے نے اپنی اَساس ہی شَیئیت پر اُستوار کی گو وہ اِس سے چپک کر نہیں رَہ گیا۔ مراد یہ ہے کہ اِس نے شے یا کردار یا کہانی کو اِس طرح Treat کیا ہے کہ اِس میں سے معانی کی شعاعیں پھوٹنے لگی ہیں۔

اِن اقتباسات کی روشنی میں دیکھا جائے تو ڈاکٹر جمیل جالبی کی پیش گوئی (۱۹۸۴ء) کہ ''اب علامتی افسانے کا زور ٹوٹ جائے گا'' متعدد وُجوہ کی بنا پر صحیح نہیں تھی۔ ایک تو اِس لیے کہ اُنھوں نے علامتی افسانے اَور تجریدی افسانے میں فرق قائم نہیں کیا تھا۔ وہ کہنا یہ چاہتے تھے کہ تجریدی افسانے کا زور ٹوٹے گا مگر کہہ دیا کہ علامتی افسانے کا زور ٹوٹے گا۔ دُوسرے اِس لیے کہ تجریدی افسانے کا زور تو ساتویں دہائی کے آغاز ہی میں ٹوٹ گیا تھا اَور علامتی افسانے کا زور، تاحال برقرار

ہے۔ رہی اُن کی پیشین گوئی کہ ''اردو افسانے میں کہانی واپس آجائے گی'' تو یہ بھی درست نہیں کہ اوّل تو علامتی افسانہ کسی دَور میں بھی کہانی سے پُوری طرح منقطع نہیں ہوا؛ دوم' چھٹی دہائی کے بعد جو علامتی افسانہ لکھا گیا اَور جو اَب تک لکھا جا رہا ہے' وہ کہانی اَور کردار کی ایک مضبوط اَساس پر اُستوار ہے۔ لہٰذا یہ کہنا کہ ۱۹۸۴ء سے پہلے علامتی افسانہ' کہانی اَور کردار سے تہی تھا مگر ۱۹۸۴ء میں جب ڈاکٹر جمیل جالبی نے کہانی کی اَہمیت کا احساس دلایا تو افسانہ اُسی جانب چل پڑا' واقعاتی اعتبار سے درست نہیں۔ اگر وہ چاہیں تو میں ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۴ء کے عرصے میں لکھے گئے درجنوں ایسے افسانوں کا حوالہ دے سکتا ہوں جو پلاٹ اَور کِردار کے حامل ہیں مگر اَپنے اَندر علامتی اَبعاد بھی رکھتے ہیں۔

ڈاکٹر جمیل جالبی' میرے محترم ہیں' وہ ایک اچھے نقاد ہیں اَور محقق بھی۔ مگر کچھ عرصے سے اُنھوں نے اپنے لیے حزبِ اِختلاف کا رول پسند کرلیا ہے جس کے تحت وہ ہرنئی تحریک' صنف یا زاویۂ نگاہ کو بالعموم مسترد کرنے لگے ہیں۔ میرے خیال میں یہ اچھی بات نہیں۔ پوری دُنیا' برق رفتاری سے آگے کو بڑھ رہی ہے' اَور مغرب میں تو علوم کے باب میں خاصی پیش رفت بھی ہوئی ہے۔ خود تنقید کا دامن اَب اِتنا وسیع ہوگیا ہے کہ اِس کا مطالعہ لسانیات' فلسفے' تاریخ' اَساطیر' موجودیت' نفسیات' طبعیات' مارکسیات اَور اِنفرمیشن تھیوری وغیرہ کا مطالعہ قرار پایا ہے۔ ایک نقطے پر علوم کے منتج ہوجانے کے باعث تنقید میں ایک انوکھی تخلیقی توانائی پیدا ہوئی ہے ...... اِس حَد تک کہ اَب مغرب میں تنقید کو تخلیق کی سطح تفویض کردی گئی ہے۔ ایسی صورتِ حال میں ساختیات اَور پسِ ساختیات کے مَباحث کو مسترد کرنا یا علامتی افسانے کے اِمکانات سے رُوگردانی کرنا کوئی اچھا رویّہ نہیں۔

(معنی اَور تناظر)

عملی مباحث

سرشار کی تہذیب

رتن ناتھ سرشار کی تصانیف کا سب سے بڑا وصف لکھنؤ کی تہذیب کی عکاسی ہے۔ اُن کے اپنے زمانے میں لکھنؤ کی تہذیب میں گنگا اَور جمنا کے ملاپ کی سی کیفیت پیدا ہو رہی تھی یعنی ایک طرف قدیم اپنے جُملہ عناصر اَور جہات کے ساتھ زِندہ تھا اَور دُوسری طرف نیا زمانہ اُس پر اَپنے اَثرات مرتسم کرنے لگا تھا...... مگر نئے زمانے کے اَثرات ابھی زیادہ تر زیرِ سطح تھے۔ چنانچہ ظاہر کی دُنیا میں کم اَور باطن کی دُنیا میں نئے زمانے کے شواہد زیادہ شدت کے ساتھ محسوس ہو رہے تھے۔

''فسانۂ آزاد'' میں سرشار نے لکھنؤ کی تہذیب کی اِس گنگا جمنی کیفیت کو آزاد اَور خوجی کے کرداروں سے واضح کیا جن میں خوجی، قدیم کا نمائندہ ہے اَور قدیم کی جملہ روایات گویا اُس میں مجتمع ہو گئی ہیں اَور اُس کا مطمحِ نظر اُس کے زمانے کے ایک عام شہری کے مطمحِ نظر کی ہُو بہُو تصویر ہے۔ خوجی در حقیقت لکھنوی بانکے کی پیروڈی ہے۔ یہ بانکا اپنی داخلی قوت سے تو محروم ہو چکا ہے لیکن ظاہری طور پر اُس نے اُس رکھ رکھاؤ، خودداری اَور طبیعت کی تیزی کو برقرار رکھا ہوا ہے جو کسی زمانے میں ایک ہندوستانی سُورمے کا طرۂ اِمتیاز تھی۔ سروینٹس نے بھی اپنی کتاب ''ڈان کہوٹے'' مین اپنے زمانے کے بانکے یعنی نائٹ (Knight) کی حالتِ زار ہی کا نقشہ کھینچا تھا؛ یعنی اِس بات کا اِظہار کیا تھا کہ ہر چند یہ نائٹ، زرہ بکتر میں ملبوس اَور مہم جُوئی کا دِلدادہ ہے لیکن یہ باطن کی سختی اَور کِردار کی رفعت سے محروم ہو چکا ہے، اِس لیے اب اِس کی حیثیت اصل کی ایک مضحکہ خیز نقل کے سوا کچھ نہیں۔ کون نہیں جانتا کہ سرشار، سروینٹس کی اِس تصنیف سے متاثر تھے۔ اُنھوں نے نہ صرف اِس کا اُردو ترجمہ پیش کیا بلکہ فسانۂ آزاد کے دونوں بڑے کِرداروں کو سروینٹس کے بڑے کِرداروں کی روشنی ہی میں خلق کیا۔ البتہ اُنھوں نے ایک بڑی تبدیلی یہ کی کہ اپنے کِرداروں کا رول تبدیل کر دیا۔ چنانچہ ڈان کہوٹے کا ملازم، فسانۂ آزاد کے ہیرو، آزاد میں

سمٹ آیا جبکہ خود ڈان کہوٹے' خوجی میں تبدیل ہو گیا۔ ثبوت اِس کا یہ ہے کہ ڈان کہوٹے' نائٹ کی اُور خوجی' بانکے کی تحریف ہے۔ ڈان کہوٹے اُور خوجی دونوں کی مہم جُوئی مضحکہ خیز نوعیت کی ہے۔ دونوں بار بار حادثات کی زد پر آتے ہیں۔ نیز دونوں ایک گزرے ہوئے زمانے کی باقیات میں سے ہیں۔ دُوسری طرف سانکو پانزا کی طرح آزاد بھی سنجیدہ ہے اُور جس طرح سانکو پانزا اَپنے آقا کے اعمال کو بعض اَوقات شک کی نظروں سے دیکھتا ہے' بالکل اُسی طرح آزاد بھی خوجی کی مہم جُوئی اُور لاف زنی کو اَہمیت نہیں دیتا؛ مگر اِس مقام پر یہ مماثلت ختم ہو جاتی ہے۔ سرشار نے آزاد کے کردار میں اپنی ذات کی بے قراری، مہم جُوئی، سَیر بینی کا جذبہ اُور رُومان پروری کے اَوصاف بھی جمع کر دیے ہیں اُور یُوں اُسے سانکو پانزا سے کہیں زیادہ فعال بنا دیا ہے۔

خوجی' قدیم کی پیداوار ہی نہیں' اُس کی تحریف بھی ہے۔ یہ 'قدیم' سرشار کے زمانے کے لکھنؤ میں اپنی ظاہری آب و تاب کے ساتھ زِندہ تھا۔ لباس' رسوم' گفتگو' رہن سہن کے آداب اُور اِس سے بھی زیادہ ایک مخصوص زاویہ' نگاہ ...... اِن سب باتوں پر لکھنوی تہذیب کے اَثرات ثبت تھے۔ یہ لکھنوی تہذیب اُس المیے سے فرار اِختیار کرنے کی ایک کاوِش تھی جس نے مغل سلطنت کے زوال اُور اُس سے پَیدا ہونے والی طوائف الملوکی کی فضا سے جنم لیا تھا۔ اِس تہذیب کی داغ بیل اُس وقت پڑی جب اودھ کے حکمرانوں نے حقیقت کا سامنا نہ کر سکنے کے باعث اپنی آنکھیں میچ لیں اُور "بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست" کے تحت خود کو ماضی اُور مستقبل دونوں سے منقطع کر کے' حال کے لمحے پر مرتکز کر لیا۔ جب آئندہ کے خواب نظروں سے اوجھل ہوں اُور ماضی کے عروج کی داستاں بھی ذہن سے محو ہو جائے تو اِنسانی اعمال میں اِنجماد اُور قویٰ میں اِضمحلال کا نمودار ہونا ناگزیر ٹھہرتا ہے۔ پھر جب تخیل کمزور اُور حسیات برانگیخت ہوں تو گوشت پوست کی زِندگی نسبتاً زیادہ مرکزِ نگاہ بنتی ہے۔ لکھنوی تہذیب دراصل مزاجاً ایک اَرضی تہذیب تھی جس میں جسم کی تسکین کا معاملہ ایک فلسفۂ حیات کی صورت اِختیار کر گیا تھا۔ اِس قسم کے اَرضی معاشرے کا مذہب' رسوم میں؛ زبان' محاورے میں؛ عشق' ہوس پرستی میں؛ اُور جمالیاتی ذوق' عیاشی میں ڈھل جاتا ہے۔ چنانچہ بہت سی قبیح رسوم جنم لیتی ہیں اُور معاشرہ ایک محدود سے خول میں سمٹ آتا ہے۔ یہی کچھ لکھنؤ میں ہوا جب لکھنؤ والوں نے سیاسی اُور سماجی اِنقلابات کی طرف سے آنکھیں میچ کر' خود کو ایک چھوٹی سی جنت میں قید کر لیا۔ سرشار کے زمانے میں اِس جنت کی آب و تاب ابھی باقی تھی۔ بانکے'

پہلوان، پتنگ باز، افیونی، چانڈو باز، نواب اَور رئیس، بٹیر باز، مشاعرہ باز، بیگمات اَور اُن کے ملازمین، طوائفیں، ڈومنیاں اَور بھٹیارنیں...... یہ سب اِسی تہذیب کے نمائندے تھے: اَور محرم الحرام کے دوران میں؛ ہولی اَور بسنت کے موقعوں پر؛ مشاعروں اَور بٹیر بازوں کے معرکوں میں؛ نیز میلوں ٹھیلوں، بازارِ حسن اَور بیٹھکوں میں لکھنوی تہذیب کے ماضی ہی کا عکس تھا۔ مگر ساتھ ہی نیا زمانہ نئے رُجحانات سے لیس ہوکر اَور نئے کِرداروں کو اپنی جِلَو میں لیے لکھنوی تہذیب کے قلعے میں داخل ہو چُکا تھا۔ چنانچہ فوٹو گرافر، گریجوایٹ، کانسٹیبل سکول کے طلبا، بیرسٹر، ٹکٹ بابو، آیائیں، ماسٹرنیاں اَور دُوسرے کِردار بھی جا بجا نظر آنے لگے تھے۔ ہر چند کہ ابھی یہ کِردار آٹے میں نمک کے برابر تھے، تاہم اِن کی آمد سے وہ گنگا جمنی کیفیت ضرور پیدا ہوگئی تھی جسے سرشار نے اپنا موضوع بنایا۔ سرشار کا لکھنؤ، پانی کا ایک اَیسا مرتبان ہے جس میں کروڑوں جرثومے ایک عجیب سی کلبلاہٹ میں مبتلا دِکھائی دیتے ہیں...... اِس مرتبان میں وہ نئی ہستی بھی پرورش پا رہی ہے جو آزاد کے رُوپ میں غلیظ پانی کی اِس دُنیا سے باہر نکلنے کی کوشش کرتی ہے؛ مگر اِس قدر پابہ زنجیر ہے کہ جب باہر نکلتی ہے تو مرتبان کو بھی اپنے ساتھ اُٹھا لے جاتی ہے۔ دُوسری طرف خوجی، اِس مرتبان کا پالتو کیڑا ہے اَور اُس میں باہر نکلنے کی قطعاً کوئی آرزو نہیں۔ دراصل سرشار نے اِن دونوں کِرداروں کی مدد سے لکھنوی تہذیب کے اُس دَور کے دو[۲] اَہم رُجحانات کی بھرپور عکاسی کی۔ خورشید الاسلام کی رائے میں (بحوالہ فسانۂ آزاد مشمولہ اُردو اَدب، جولائی ۱۹۵۱ء) اِن دونوں رُجحانات پر طنز کرنے کے لیے سرشار نے دو[۲] طرح کے آئینے اِستعمال کیے...... ایک آئینے میں اُنھیں ہر شے مضحکہ خیز حَد تک چھوٹی نظر آئی: اِس کے لیے اُنھوں نے خوجی سے علامت کا کام لیا؛ جبکہ دُوسرے میں اُنھیں ہر شے مضحکہ خیز حَد تک دیو قامت دِکھائی دی اَور یہاں اُنھوں نے آزاد کو علامت قرار دیا اَور یُوں اِن دونوں کِرداروں کا سہارا لے کر ماضی و مستقبل، مشرق و مغرب اَور پُرانے اَور نئے نظام کو بالعموم علیحدہ علیحدہ اَور کبھی کبھی متصادم حالت میں پیش کرکے، پڑھنے والوں کی تفریحِ طبع کا سامان مہیا کیا۔

قدیم اَور اُس کی علامت خوجی کو طنز کا نشانہ بنانے کا اِقدام تو سمجھ میں آتا ہے لیکن خورشید الاسلام کی یہ رائے محلِ نظر ہے کہ سرشار نے جدید اَور اُس کی علامت آزاد کو بھی طنز کا نشانہ بنایا۔ دیکھنا چاہیے کہ سرشار نے آزاد کو دیو قامت اَور خوجی کو کوتاہ قد بنا کر کیوں پیش کیا۔ شعوری سطح پر تو شاید سرشار کے سامنے کوئی مقصد نہ ہو لیکن غیر شعوری طور پر اُنھوں نے جدید سے اپنی ہم آہنگی اَور قدیم

سے نفرت کو اُجاگر کرنے کے لیے اِن دونوں کرداروں سے مدد لی۔ جدید سے اُن کی جذباتی وابستگی اِس طور عیاں ہے کہ اُنھوں نے مبالغے سے کام لیتے ہوئے خوجی کو عام اِنسانی سطح سے بہت پست مقام عطا کیا۔ اِس سے سرشار کے ہاں اِصلاح پسندی کا رُجحان بھی ثابت ہوتا ہے کہ وہ معاشرے کی اِصلاح کے لیے نئے زمانے کے ساتھ چلنا اَور پُرانے زمانے سے منقطع ہونا چاہتے تھے۔ ممکن ہے' اُن کے اِس رویّے پر سر سیّد احمد خاں کی تحریک کے اَثرات بھی ثبت ہوں؛ لیکن ایک تعلیم یافتہ' بالغ نظر اَور حساس انسان کی حیثیت سے بھی اُن کے اِس خاص رویّے کی وجوہ سمجھ میں آتی ہیں۔ علاوہ اَزیں اِصلاح پسندی کے سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ سرشار کی اپنی زِندگی شراب نوشی اَور بے اعتدالی کی نذر رہی اَور قاعدۂ عام یہ ہے کہ جو شخص کسی بُری عادت میں مبتلا یا بُرے ماحول میں گرفتار رہا ہو' وہ چاہتا ہے کہ آنے والی نسلیں اِس سے عبرت حاصل کریں۔ سرشار کی بیشتر تصانیف میں شراب نوشی اَور دیگر قبیح قسم کی رسوم اَور عادات کے خلاف اُن کی مہم اِسی جذبے کی پیداوار ہے۔ چنانچہ خوجی اَور آزاد کے کرداروں میں بھی اِصلاح پسندی کا یہی جذبہ بار بار اپنی جھلک دِکھاتا ہے۔

ہر چند کہ سرشار نے اپنی تحریروں میں خود کو محض ایک مبصر کا مقام دیا جو واقعات کا ناظِر اَور کرداروں کا نباض تھا' تاہم حقیقت یہ ہے کہ اِن سارے مناظر کی عکاسی اَور کرداروں کی پیشکش میں اُن کی اپنی شخصیت کے سیّال عناصر ہی نے کچے مواد کا کام دیا۔ یُوں دیکھیں تو سرشار کی تصانیف میں اُن کے متعدّد خواب ہی دِکھائی دیں گے جن میں وہ خود ہی ناظر اَور خود ہی منظور بھی تھے۔ ویسے بھی ہر فن کار بُنیادی طور پر ایک ''خواب کار'' ہوتا ہے لیکن بالعموم اُس کے خواب کی نوعیت ایک وِژن (vision) کی سی ہوتی ہے جس کی تسخیر اُس کے فن کا منتہا قرار پاتی ہے: وِژن کو تسخیر کرنے یا دُوسرے لفظوں میں اُسے گرفت میں لینے کے لیے وہ بعض اَوقات اپنے ہمزاد کو لازوال صفات سے متصف کر کے' ایک سُپر مین (Superman) کی صورت میں بھی پیش کر دیتا ہے۔ نطشے اَور اقبال کے ہاں یہ طریقِ کار بہت نمایاں ہے ...... اُن کے خواب سنجیدہ اَور عظیم الشان' اَور اُن کے ہمزاد سُپر مین یا مردِ مومن ہیں۔ مگر سرشار کے ہاں یہ خواب دو ٹکڑوں میں بٹے ہوئے نظر آتا ہے۔ ایک طرف تو اُن کے ہاں ایک سنجیدہ وِژن ہے جس کی تکمیل کے لیے وہ آزاد کو خلق کرتے ہیں اَور اُسے نہ صرف جسمانی طور پر ایک عام شہری سے زیادہ توانا قرار دیتے ہیں بلکہ

دُوسرے جُملہ اَوصاف کے اعتبار سے بھی اُسے ایک سُپر مین بنا کر پیش کرتے ہیں۔ دُوسری طرف اُن کے ہاں ایک غیر سنجیدہ وِژن بھی ہے جس کے لیے وہ خوجی کو بروئے کار لاتے ہیں۔ وِژن سنجیدہ ہو تو فن کار کا خواب قرار پاتا ہے اُور اگر غیر سنجیدہ ہو تو شیخ چلی کا تخیل کہلاتا ہے۔ چنانچہ جہاں ایک طرف سرشار نے آزاد کی صورت میں فن کار کا خواب دیکھا' وہاں دُوسری طرف اُنھوں نے خوجی کی صورت میں احمقوں کی جنت کا نظارہ کیا۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ آزاد اَپنی ہمت اُور قوت کی مدد سے اپنے خواب کی حدود کا تعین کرتا ہے اُور پھر اُسے سر بھی کر لیتا ہے جبکہ خوجی' شوق کی بلندی اُور ہمت کی پستی میں ایک ایسی خلیج پیدا کرتا ہے کہ اُس کے خواب شیخ چلی کے منصوبے بن کر رَہ جاتے ہیں اُور وہ مضحکہ خیز نظر آنے لگتا ہے۔ سرشار بیک وقت آزاد کے رُوپ میں بھی اُبھرے ہیں اُور خوجی کے لباس میں بھی ...... چنانچہ اُن کا خواب ایک ہی وقت میں سنجیدہ بھی ہے اُور غیر سنجیدہ بھی؛ نیز یہ اُن کی اپنی زندگی کا عکس بھی ہے کہ اُن کی دُنیاوی زِندگی، ہمتوں کی پستی کی حکایت ہے اُور اُن کا فن، شوق کی بلندی کی داستاں ہے!

سرشار کے ہاں دوؔ دُنیاؤں کا سنگم بار بار نمودار ہوا ہے۔ نہ صرف یہ کہ اُنھوں نے ایک ایسے معاشرے کی عکاسی کی جو بجائے خود دوؔ زمانوں کی گنگا جمنی کیفیات کا مرقع تھا' بلکہ اُنھوں نے اپنی شخصیت کے دوؔ رُخوں کو بھی آزاد اُور خوجی کے دوؔ متضاد کرداروں کی صورت میں پیش کیا۔ عام زِندگی میں بھی وُہ دوؔ دُنیاؤں کے باسی تھے ...... ایک شراب نوشی' آوارگی اُور بے اعتدالی کی زِندگی تھی؛ دُوسری فن کی وہ حیاتِ رنگ و بُو' جس میں تمام تضادات ایک فنی اِکائی میں ڈھل گئے تھے۔ البتہ سرشار کی تحریروں میں دوؔ اَیسے رُجحانات ضرور ملتے ہیں جو اُن کی شخصیت کے دولخت ہونے پر دال ہیں: یعنی اپنی بعض تصانیف میں وہ بالکل سنجیدہ ہیں اُور بعض میں اُنھوں نے ظرافت سے کام لیا ہے ...... مثلاً قابلِ غور بات یہ ہے کہ اُن کے دوؔ ناوِل "جامِ سرشار" اُور "فسانۂ آزاد" ایک ساتھ "اودھ اَخبار" میں چھپتے رہے: جامِ سرشار' ایک سنجیدہ جبکہ فسانۂ آزاد' مزاحیہ تخلیق ہے۔ سنجیدہ تصانیف میں اُن کے کِردار کا وُہ رُخ اُبھرا ہے جو اِصلاح پسند' ترقی کا دِلدادہ اُور قبیح رسوم کا مخالف ہے اُور دُوسری تصانیف میں اُن کے کِردار کا وُہ رُخ نمایاں ہوا ہے جو بنیادی طور پر ہنسوڑ، مہم جُو اُور مضحکہ خیز ہے۔ سرشار کی ساری ظرافت موٴخر الذکر تصانیف ہی میں اُبھری ہے اُور عجیب بات یہ ہے کہ اِسی کی بدولت سرشار کو مقبولیت اُور شہرت ملی ہے۔

سرشار کی ظرافت میں طنز کم اَور مزاح زیادہ ہے مگر اِس مزاح میں غالب کے مزاح کی سی کیفیت اَور نزاکت موجود نہیں: یعنی اِس میں وُہ کیفیت پیدا نہیں ہوئی جو آنسو اَور تبسم کے اِنضمام سے جنم لیتی ہے...... اِس کے برعکس یہ مزاح بلند آہنگ اَور تیز ہے اَور ایک ایسے قہقہے کا محرک ہے جو اَپنی صدائے بازگشت سے لحہ بہ لحہ تیز تر ہوتا ہے۔ اِس گونج میں گہرائی کا فقدان ہے لیکن اِس کے وجود کا احساس فی الفور ہو جاتا ہے۔

سرشار کی تحریروں میں طنز نسبتاً کم ہے لیکن جب وہ لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کی تصاویر پیش کرتے ہیں (یعنی نوابوں کی مکروہ عادات؛ چانڈو؛ افیون اَور بٹیر بازی کی طرف اُن کے جھکاؤ؛ عام شہریوں کی اَوہام پرستی' مذہب کے بجائے مذہبی رُسوم کی پابندی میں اُن کا اِستغراق؛ معلمین کی جہالت؛ پیروں کی بداعمالیوں اَور شاعروں اَور بانکوں کے مخصوص اسلوبِ حیات پر سے پردہ اُٹھاتے ہیں) تو اُن کی طنز فوراً محسوس ہونے لگتی ہے؛ تاہم اِس طنز میں نشتریت کی کمی ہے اَور وُہ اِصلاح کا فریضہ بخوبی انجام نہیں دیتی؛ لہٰذا وُہ اِس میں زور پیدا کرنے کے لیے بعض اَوقات تنقید اَور تبصرے سے کام لینے لگتے ہیں اَور یُوں ناصح یا محتسب کا رُوپ دھار لیتے ہیں...... اِس سے اُن کی طنز کی ہمہ گیری مجروح ہوتی ہے' نیز اُن کی تحریر فنی اعتبار سے کمزور پڑ جاتی ہے۔

طنز کی بہ نسبت سرشار کے ہاں مزاح کی فراوانی ہے۔ ہر چند کہ وہ مزاح میں لطافت اَور گہرائی پیدا نہیں کر سکے' اَور بعض اَوقات تو اُن کا مزاح پھکّڑ پن کی سطح پر اُتر آتا ہے' تاہم اُن کے ہاں واقعے سے پیدا ہونے والے مزاح کے متعدد نمونے اُبھرے ہیں جن میں سے بعض خاصے عمدہ ہیں۔ اِسی طرح اُنھوں نے چند مزاحیہ کردار پیش کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ مثلاً خوجی' نواب' کھوسٹ شوہر' زرد پوش مہراج بلی اَور درجنوں دُوسرے افراد' اپنی فطری ناہمواریوں کے باعث مزاحیہ کرداروں کے بہت قریب جا پہنچے ہیں۔ لیکن سرشار کی مزاح نگاری میں یہ عَیب ضرور ہے کہ اُن کے ہاں جگہ جگہ واقعے کے بجائے "عملی مذاق" سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ خوجی جو اُن کی ظرافت کا سب سے بڑا معاوِن ہے' قدم قدم پر عملی مذاق سے دوچار ہوتا ہے اَور اَپنی فطری ناہمواری کے بجائے' اپنے "مسخرہ پَن" سے ہنسانے کی کوشش کرتے نظر آتا ہے۔ دراصل عملی مذاق سے پیدا ہونے والا مزاح لفظی بازی گری سے جنم لینے والے مزاح کی طرح کسی بلند معیار کا حامل نہیں ہوتا؛ اِسی لیے جب سرشار' عملی مذاق سے کام لیتے ہیں تو اُن کا

مزاح جاذبیت اَور کشش سے محروم ہو جاتا ہے۔

سرشار نے مزاح پیدا کرنے کے لیے کِردار، واقعے اَور عملی مذاق، غرض ان سب سے کام لیا ہے؛ لیکن بحیثیتِ مجموعی اُن کی ظرافت فقرہ بازی اَور بذلہ سنجی تک محدود ہے۔ ہر چند کہ وہ ایک تعلیم یافتہ اَور حساس انسان تھے اَور قدیم کی بہ نسبت جدید سے زیادہ متاثر تھے؛ تاہم وہ قدیم لکھنوی تہذیب کی پیداوار تھے؛ اِس لیے اُن کا ذوقِ مزاح بھی لکھنوی تہذیب ہی کی دین تھا...... وہ لکھنوی تہذیب جو رسم، جسم اَور لفظ کی تہذیب تھی اَور جس کے مزاج میں لفظی بازی گری کا عنصر سب سے زیادہ محکم تھا۔ ضلع جگت، پھبتی، حاضر جوابی، ٹھٹھول ...... یہ سب بنیادی طور پر لفظی بازی گری ہی کے کرشمے ہیں اَور یہ لکھنوی تہذیب کے ریشہ و رگ میں پوری طرح سرایت کر چکے تھے۔ بعض لوگوں نے اِس میں ایسی تُک بندی بھی دریافت کی ہے، جس کی کوئی تُک نہ تھی مگر جو اَہلِ لکھنؤ کی ذہانت کا کرشمہ ضرور تھی۔ اِس سے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ شاید یہ تُک بندی بھی اَہمیت کی حامل ہے مگر اَیسا نہیں ہے۔ وہ تحریر جو ضلع جگت، ٹھٹھول، پھبتی، رعایتِ لفظی اَور قافیہ پیمائی کی اَساس پر اُستوار ہو؛ نہ صرف اپنے اِطلاق میں محدود اَور اَثر میں رقیق ہوتی ہے بلکہ مزاح کی کھلی کھلی کیفیت سے غیر متعلق ہونے کے باعث شخصیت کی کشادگی کو بھی خود میں سمو نہیں سکتی۔ لہٰذا اِس قسم کی تحریر سے پیدا ہونے والا مزاح، معیار کے اعتبار سے پَست ہوتا ہے۔ سرشار اُسی لکھنؤ کی پیداوار تھے جو لفظی مزاح پر جان دیتا تھا: چنانچہ اُنھوں نے اپنی تحریروں میں (زیادہ تر) مزاح کی ایک ایسی "جنس"، کو پیش کیا جو حد درجہ محدود، گھُٹی ہوئی اَور بے اَثر تھی۔ ممکن ہے، لکھنؤ کی تہذیب سے وابستہ افراد کو اِس میں کچھ لطف ملتا ہو لیکن اَدب کی وسیع تر دُنیا میں؛ جو زمانی اَور مکانی حُدود کے تابع نہیں؛ اِس کی کشش اَور جاذبیت ہمیشہ محلِّ نظر قرار پائے گی۔

دراصل سرشار کی تحریروں کی اَہم ترین خصوصیت ظرافت نہیں؛ اُن کا سٹائل (Style) ہے اَور سٹائل شخصیت کا عکاس ہوتا ہے۔ اِس کلیے کی روشنی میں دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ اُن کی شخصیت کس قدر جاذبِ نظر اَور رنگا رنگ تھی ...... وہ کسی سیدھی لکیر پر گام زَن ہو کر، کسی خاص منزل تک پہنچنے کی دُھن میں نہیں تھے؛ وہ کارزارِ حیات میں ایک سیّاح کی طرح مصروفِ خرام تھے ...... جہاں بھی دِل موہ لینے والا منظر دِکھائی دیا، وہاں رُک گئے اَور جہاں دِل نہ لگا، وہاں سے چل دیے ...... سَیر بینی کے اِس اَنداز نے، جو پھول پھول سے رس کشید کرنے کے مترادِف تھا، اُن کے

سٹائل میں بھی بلا کی جاذبیت پیدا کر دی۔ پھر اُن کا مشاہدہ بہت تیز اَور یادداشت بہت توانا تھی۔ اِس لیے اُنھوں نے جو کچھ دیکھا یا سنا' وہ اپنے بوجھل پَن اور کرخت چھال کو تج کر' نہایت آہستگی کے ساتھ اُن کے سٹائل کی بُنت میں شامل ہو گیا۔ نتیجہ یہ ہے کہ سرشار، منظر کشی کے باب میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ میلوں ٹھیلوں' شادی غمی کی تقاریب' دربار کی مجالس اَور سرایے کی فضا...... ہر موضوع پر اُنھوں نے نہ صرف اپنی باریک بینی بلکہ چرب زبانی کا بھی نہایت عمدہ مظاہرہ کیا اَور خلقِ خُدا کو اُس کے واقعاتی تناظر میں بڑی خوبصورتی سے پیش کیا۔ تاہم وُہ سُرُور نہیں تھے کہ خود کو محض تصویر کشی تک محدود رکھتے۔ سُرُور کے مناظر میں گلیاں' بازار' شہر اَور قصبے اپنی تمام تر اَشیا اَور باسیوں کے ساتھ اُبھرتے تو ہیں لیکن یوں لگتا ہے جیسے اَشیا محض چُن دی گئی ہوں اَور مکین ایک جادُو کی نگری میں پتھر کے بُت بنے کھڑے ہوں۔ دُوسری طرف سرشار کے پیش کردہ مناظر میں زِندگی اَور حرکت کا احساس ہوتا ہے اَور یُوں لگتا ہے جیسے اُن کے کِردار ایک دُوسرے سے متصادِم ہو کر' اپنی اپنی حیثیت کو منوانے کی سعی میں مبتلا ہوں۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ سُرُور نے ایک کیمرے کی مدد سے اپنے ماحول کی ایک تصویر کھینچ لی جس میں ہر شے اَور ہر فرد کاغذ پر ہمیشہ کے لیے رُکا کھڑا ہے جبکہ سرشار نے ایک اُیسا آئینہ پیش کیا جس میں اُن کا سارے کا سارا ماحول اَور زمانہ...... جیتا جاگتا، چلتا پھرتا اَور روتا ہنستا زمانہ...... اپنے پُورے تناظر کے ساتھ عکس ریز ہے۔ سرشار کے اِس طریقِ کار میں اُن کی اپنی شخصیت کی سیمابی کیفیتوں کا بھی ہاتھ تھا۔ زمانے کی تڑپ اَور ماحول کی ہماہمی اَور بے قراری کو گرفت میں لینے کے لیے ایک ایسی ہی بے قرار اَور شوریدہ سر شخصیت اُن کی تحویل میں تھی...... یہ شخصیت' جب سٹائل میں ڈھل کر سامنے آئی تو لکھنوی تہذیب کے سارے خدّوخال کو لفظ کے نازک پیمانے میں سمیٹتے چلے گئی!

(تنقید اَور مجلسی تنقید)

شمس آغا کے افسانے

شمس آغا کے نام سے کم لوگ واقف ہیں۔ اِس کی وجہ شاید یہ ہے کہ شمس آغا نے اپنے سارے افسانے ''ادبی دُنیا'' میں لکھے اَور وہ قریباً ایک سال کے اَندر اَندر اَپنی ساری تخلیقات پیش کر کے رُخصت ہو گیا۔ چنانچہ وہ لوگ جنھوں نے اِس مدت میں ''ادبی دنیا'' نہیں پڑھا، شمس آغا کے نام سے واقف نہ ہو سکے۔ یوں بھی بے اِعتنائی ایک قدرتی بات ہے اَور اِسے ناظرین کی قلیل یادداشت پر محمول کیا جا سکتا ہے؛ لیکن افسوس یہ ہے کہ اُردو اَفسانے کے اچھے نقادوں نے بھی اِس افسانہ نگار کی تخلیقات کا جائزہ نہیں لیا' دراں حالیکہ وہ معمولی درجے کے افسانہ نگاروں کا ذِکر شدومد سے کرتے رہے ہیں۔

شمس آغا کی زِندگی کا مطالعہ کرنے سے اِس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ اَدب کی طرف اُس کا میلان محض شوقیہ یا حصولِ شہرت کے لیے نہیں تھا' وہ صرف اِس لیے کچھ لکھتا تھا کہ اپنی زندگی کے کربناک واقعات سے پیدا ہونے والے شدید جذباتی تناؤ کو آسودہ کر کے چند ہموار سانسیں لے سکے۔ یہی وجہ ہے کہ اُس کے ماحول اور فن میں ایک گہرا جذباتی ربط موجود ہے اَور یہ دونوں ایک دُوسرے کو کروٹ دیتے چلے گئے ہیں۔ شمس آغا کی مختصری چوبیس ۲۴ سالہ زِندگی (جس کے بعد وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے رُوپوش ہو گیا تھا) 'ایک طرف اِفلاس سے جنگ' محبت کی اذیت' خودکشی کے منصوبے اَور بالآخر رُوپوشی اَور خودکشی کی داستاں ہے تو دُوسری طرف اُن چند فن پاروں کی کہانی ہے جو اُس کے ہاں زِندگی سے تصادُم کے باعث وجود میں آئے۔ یہ چند فن پارے اُس کی ہنگامہ خیز زندگی کی پیداوار بھی ہیں اَور اُس کے عکاس بھی' اِسی لیے اِن میں ایک ایسا انوکھا پَن ہے جو ماحول کی طرف فن کار کی شدید جذباتی اَور ذہنی پیش قدمی کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا۔

شمس آغا کے افسانوں میں آرزو اَور فریبِ آرزو' خواب اَور تعبیرِ خواب، کھیل اَور کھلاڑی' اَور

نتیجۃً خواب اَور حقیقت کے تصادُم کی بڑی سچی تصویریں ملتی ہیں ۔ وہ بنیادی طور پر رُومان پرست ہے اَور ہر حسین شے کو دیکھتے ہی نہ صرف ٹھٹھک کر رُک جاتا ہے بلکہ ایک والہانہ ردِّعمل کا اظہار بھی کرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ حُسن کی گریز پا کیفیات سے اِنکار نہیں کرتا اور اِس قدر حقیقت پسند ہے کہ خوبصورتی کے عقب میں مَوت کی چاپ کو بھی برابر سنتا رہتا ہے۔ یہ طریقِ کار اُس کے افسانوں میں اُس قیمتی شے کو جنم دیتا ہے جو بیک وقت خود فراموشی اَور خود آگاہی کے عناصر سے لبریز ہے اَور جو ایک طرف اُسے حُسن کی سحر انگیز کیفیات میں یکسر ڈوبنے نہیں دیتی اَور دُوسری طرف زِندگی کے تلخ حقائق میں کھو جانے سے باز رکھتی ہے۔

خواب اَور حقیقت کا یہ تصادم' اُس کے افسانوں "خواب"، "سراب" اَور "شکست" میں خاص طور پر بہت نمایاں ہے۔ "خواب" میں وہ بچّوں کے قہقہوں' نہی کے جواں خیال حلقوں اَور بابا مالی کے تھکے ہوئے مضمحل خوابوں سے ایک پُر اَسرار سی فضا تعمیر کرنے کے بعد جب بچپن' جوانی اَور بڑھاپے کی مثلث کی طرف اِشارہ کرتا ہے' اَور کائنات میں اِنسان کی بظاہر بے حد اہم زِندگی کی پستی کو اُجاگر کرتا ہے' تو رُومان اَور حقیقت کے تصادُم کا ایک نہایت اعلیٰ نمونہ تخلیق ہو جاتا ہے۔ کچھ یہی کیفیت اُس کے افسانے "سراب" پر بھی مسلط ہے جس میں رُومانی وارفتگی نے ایک خواب انگیز فضا کو تعمیر کیا ہے' اَور عین اُس وقت جب گرمی اَور سردی مِل کر بہار بنا دیتی ہیں اَور دِن اَور رات کا فرق ملائم ہو جاتا ہے' وہ اِس ساری رُومانی فضا کو حقیقت سے ٹکرا کر اِس طرح ریزہ ریزہ کرتا ہے کہ قاری چونک کر بیدار ہو جاتا ہے۔ "شکست" خواب اَور حقیقت کے ٹکراؤ کا ایک اَور نمونہ ہے ...... فرق صرف اِس قدر ہے کہ جہاں دُوسرے افسانوں میں حقیقت نے خواب کا سحر توڑا ہے' وہاں اِس افسانے میں آرزو کی شدت' گریز اَور فرار پر غالب آئی ہے۔

لیکن محض اِس تصادُم کی پیشکش ہی شمس آغا کا منتہائے مقصود نہیں۔ اِس تصادُم کے پسِ پُشت اُس کا گہرا تفکر' عمیق تجزیاتی مطالعہ اَور ماحول کا گہرا شعور بھی کارفرما ہے۔ شمس آغا کے یہ افسانے محض زِندگی کی ایک عام داستاں کی حیثیت نہیں رکھتے' اِن کے ذریعے فن کار نے زِندگی کی پہنائیوں تک اُترنے کی بھی کوشش کی ہے۔ خدا' مَوت کی طویل اہرامی تاریکی' کائنات کی کروڑوں گڑگڑاہٹیں اَور کروڑوں سکوت' آرزو کا فریب اَور ڈوب کر اُبھر آنے کی خصوصیت' کائنات میں اِنسان کا مقام ...... ایسے درجنوں مسائل' ہمہ وقت اُس کے سامنے ہیں اَور وُہ اَپنے مطالعے کے دَوران میں زِندگی

کے اِن معمّوں کو حل کرنے کی برابر کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ ایسے موقعوں پر وُہ ایک مفکر کے درجے پر بھی پہنچ جاتا ہے۔ مگر خوبی کی بات یہ ہے کہ شمس آغا کے اِس گہرے تفکر نے کہیں بھی اُس کے افسانے کی دِلچسپی میں کمی نہیں آنے دی' اِس نے بیشتر اَوقات افسانے کے تار و پود میں توانائی پیدا کی ہے۔ اِس ضمن میں اُس کے اَندازِ نظر کی تازگی اَور رُومانی وارفتگی نے بھی اُس کی مدد کی ہے؛ اِس کی وجہ اُس کے اسلوب کی وہ جاذبیت ہے جس کا ذِکر آگے چل کر آئے گا۔

شمس آغا کے گہرے تفکر اَور ہمدردانہ اَندازِ نظر کا مثالی نمونہ' وہ نوجوان ہے جسے اُس نے اپنے افسانوں میں بڑے اِلتزام سے پیش کیا ہے۔ یہ نوجوان' اپنے ماحول کے مختلف پہلوؤں (اَمارت اَور غربت کے تضاد، حُسن و حیواں کی کشمکش' خواب اَور حقیقت کی آویزش اَور تعمیر و تخریب کی پیکار) کو بڑی گہری نظر سے دیکھتا ہے اَور اِنسان کے بنائے ہوئے قوانین کے کھوکھلے پَن کو محسوس کر کے کبھی تو فطرت کے آغوش میں اَپنے زخموں کا مداوا تلاش کرتا ہے' کبھی کائنات میں گم ہو کر زمینی مظاہر کو حقیر قرار دے ڈالتا ہے اَور کبھی معاشرے کی غیر ہمواریوں کا مردانہ وار مقابلہ کرتے ہوئے اُنھیں طنز کا ہدف بناتا ہے۔ چنانچہ جہاں شمس آغا کے افسانوں میں فطرت سے ہم آہنگ ہونے کا رُجحان کارفرما ہے' وہاں اِنسانی زِندگی کی بے ثباتی اَور پستی بھی نظر اَنداز نہیں ہوئی۔ علاوہ اَزیں فطری مناظِر میں گہری دِلچسپی نے اُس کی نگارش میں ایک شاعرانہ اَنداز بھی پیدا کیا ہے۔ اُس کے افسانوں میں سے یہ ٹکڑے اِس بات کی وضاحت میں پیش کیے جا سکتے ہیں:

> وہ رُک گیا اَور چاند کا چہرہ کانپتے ہوئے پانی میں جھلملانے لگا۔ درخت بے حس و حرکت کھڑے تھے۔ جھاڑیاں دم روکے ہوئے تھیں۔ لانبی لانبی گھاس میں نمی آ گئی تھی۔ چاروں طرف ایک جمود تھا اَور خاموشی...... ہاں دُور، کہیں دُور، میلوں پَرے کوئی بنسری بجا رہا تھا۔
> اُس کا دِل چاہا' وہ پتھر پر کھڑا ہو کر بنسری بجانے والے کو آواز دے؛ اُسے اپنے پاس بلا لے یا خود بنسری بن کر اُس کے جاگتے ہوئے لبوں سے جا لگے اَور' نغمہ بن کر' کائنات کو بھینچ کر اَپنے سینے سے لگا لے!...... (سراب)

> مشرقی اُفق' پگھلتے ہوئے تانبے کی طرح سُرخ ہو گیا تھا۔ جاوید نے مکان کی بالائی چھت سے اُبھرتی ہوئی صبح کو دیکھا اَور ساکت کھڑا' دیکھتا چلا گیا۔ یہ کس کا حسین ٹپنا کس کا جہاں آرا پرتَو تھا...... کس کی سنہری زُلفیں بکھریں اَور دُنیا جگمگا اُٹھی ...... یہ کس کے ہونٹوں کی سُرخی بڑھی اَور رنگوں کا جُوالا پھوٹ پڑا' بدلیوں کے رُخسار گلابی ہو گئے! اُس نے سوچا' صبح کی دیوی دُھندلکوں کے سمندر میں نہاتی یکایک ننگی ہو گئی ہے اَور کائنات کی آنکھیں چُندھیا گئی

ہیں۔ نسیمِ سحَر کے ٹھنڈے جھونکے اُس کی پیشانی کو چھوتے ہوئے گزرنے لگے اَور اُسے یکایک محسوس ہوا' فضا بدل گئی ہے' ہوا بدل گئی ہے، منظر اَور ماحول بدل گئے ہیں اَور اُس کی تھکی ہوئی دُنیا کا ہر حصہ بتدریج دُھلتا چلا جا رہا ہے؛ اَور ہر مضمحل احساس کسی فراخ اَور شاداب وسعت سے ہم کنار ہو رہا ہے۔ دُور سامنے' دو میل کے فاصلے پر "کوٹ امیر شاہ" کا سٹیشن ......اُس کی پانی کی سُرخ ٹینکی نظر آ رہی تھی۔ وہ شہر کے تمام گرد آلود اَفکار اَور دِل خراش احساسات وہیں چھوڑ آیا تھا۔ اُس ریلوے لائن پر گاڑیاں دوڑتی تھیں جو اُن پُرسکوں' بے داغ دیہات کو گھنے اَور سنجیدہ شہروں سے مِلاتی تھیں۔ شہر رنگین تھے اَور مغرور' وہاں سر بفلک عمارتیں تھیں اَور رنگین لوگ۔ وہاں آرٹ تھا، تمدن اَور تہذیب! لیکن یہ دیوی وہاں ننگی نہ ہو سکتی تھی۔ وہاں اِسے اِظہارِ جمال پسند نہ تھا۔ سُورج' دُھواں دھار مشرق میں سے ایک خونیں آنکھ کی طرح نکلتا اَور کمال بے حسی سے بڑھتا ہوا، مغرب کے گدلے اُفق میں چھُپ جاتا......سُورج نکلتا اَور لوگ اُس کا طنز بھرا چہرہ دیکھ کر جھنجھلا جاتے......(دیارِ محبوب میں ایک دِن)

اِن ٹکڑوں میں شمس آغا کی فطرت پرستی کے بارے میں دو اہم باتیں سامنے آتی ہیں۔ پہلی یہ کہ فطرت سے ہم آہنگ ہونے کی اِن کیفیات میں رُومانی عناصر کی فراوانی ہے۔ اِسی لیے فطرت کی اِن تصاویر میں نسوانی حسن کے نقوش عام طور سے ملتے ہیں۔ یوں لگتا ہے' جیسے شمس آغا نے قطعاً غیر شعوری طور پر فطرت کو اَپنی محبوبہ کا نعم البدل قرار دے لیا ہے۔ کائنات کو بھینچ کر اَپنے سینے سے لگا لینا، بنسری بن کر جاگتے ہوئے لبوں سے جا لگنا' صبح کی دیوی کا نہاتے نہاتے یکایک ننگے ہو جانا اَور بدلیوں کے رُخساروں کا گلابی ہو جانا...... یہ تمام باتیں اِس کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہیں۔ دُوسری بات یہ ہے کہ وہ مظاہرِ فطرت سے رُوحانی ملاپ کی ساعتوں میں بھی اپنے ماحول کو فراموش نہیں کرتا۔ اُسے فطرت کے آغوش میں پہنچتے ہی اُن لوگوں پر افسوس ہونے لگتا ہے جو ساری عُمر شہر کی گلیوں میں گزار دیتے ہیں اَور جن کی مناظرِ فطرت سے لطف کشید کرنے کی صلاحیتیں ہی کُند ہو چکی ہیں۔ فطرت پرستی کے اِن رُجحانات کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ شمس آغا کے فن میں فطرت کی سی کشادگی اَور وسعت پیدا ہو گئی ہے۔ اُن کوتاہ قد افسانہ نگاروں کے برعکس جو میرٹھ کے بنواڑیوں' تنور والوں اَور غنڈوں کے مخصوص محاوروں کو یکجا کر دینا ہی افسانہ نگاری کا کمال سمجھتے ہیں، شمس آغا کے افسانوں میں ایک وسیع تر اندازِ نظر ملتا ہے اَور ہر چند کہ وہ ماحول کی جزئیات پر اَپنی نظریں برابر مرکوز رکھتا ہے اَور شہر کے "صبح شام" کی تصویر کشی میں اپنی جزو بینی کا سارا کمال صَرف کر دیتا ہے' وہ شہر کی دُھواں دھار فضا میں بھی اُس "کہکشاں" کا متلاشی ضرور رہتا ہے جس پر سے ہوتا ہوا وہ حلقۂ شام و سحر سے نہیں تو کم اَز کم

شہد کی مکھیوں کے چھتے یعنی شہر سے باہر نکل سکے۔

لیکن اِس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ شمس آغا کے ہاں فطرت پرستی کا میلان گریز اور فرار کی نشان دہی کرتا ہے۔ اُس کی زندگی اور فن کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اُس نے عملاً بھی زندگی سے جنگ کی ہے اور فن میں بھی اِس سرکشی کو قائم رکھا ہے؛ اور ہر بار چاہے وہ محبت کے کرب میں مبتلا تھا یا ملازمت کی ذِلت کی زد پر تھا' اُس کی غیور نگاہیں گرد و پیش کا جائزہ لیتے اور اُس سے متصادم ہوتے چلی گئی ہیں۔ شمس آغا کی یہ سرکشی اور بغاوت اُس کے افسانے ''کہاں'' میں بھی ملتی ہے اور ''اُفتاد'' میں بھی' اور اُس کی دُوسری کئی تخلیقات میں بھی جا بجا اِس کے شواہد ملتے ہیں۔ اِسی لیے شمس آغا کے ہاں طنز یہ کیفیت بڑی نمایاں ہے جو محض معمولی عیوب پر نہیں' اُس کا رُخ اُن عالم گیر عیوب کی طرف بھی ہے جن کی وجہ سے اِنسانیت داغ دار ہوئی ہے۔ اِس ضمن میں اُس نے معاشرے کے بعض خاص کرداروں کو بھی پیش کیا ہے۔ یہ کردار بظاہر بڑے سنجیدہ لوگ ہیں اور سوسائٹی میں کسی حد تک قابلِ عزت بھی ہیں؛ لیکن چونکہ یہ بعض ناہمواریوں میں مبتلا ہیں' لہٰذا جب طنز نگار اِنھیں نمایاں کر کے پیش کرتا ہے تو یہ ہماری زہریلی ہنسی کو بیدار کر دیتے ہیں۔ شمس آغا کے افسانوں میں عزیز احمد نمبردار' پنجاب سنگھ' لالہ جی' خالہ اماں' سائیں چھلّے شاہ' بابا مالی اور درجنوں دُوسرے کردار ایک ٹائپ ہونے کی حیثیت سے فن کار کی طنز کا نشانہ بنتے اور قاری کی تفریحِ طبع کا باعث ثابت ہوتے ہیں۔ اِن کے ساتھ ساتھ شمس آغا کے افسانوں میں زندگی کے وہ بے مثال کردار بھی موجود ہیں جو اپنی شدید اِنفرادیت کے باعث' نہ تو اِس سے قبل پیدا ہوئے اور نہ ہی اِن کی مکرر تخلیق کا کوئی سوال پیدا ہوتا ہے۔ اِن کرداروں (خاص طور پر ریاض اور وحید) کے مطالعے میں شمس آغا نے جس گہرے خلوص اور عمیق نگاہی کا ثبوت دیا ہے' وہ قابلِ تعریف ہے۔

شمس آغا' اُردو افسانے کے اِرتقائی دَور میں پیدا ہوا؛ اِس لیے اُس کے ہاں افسانے کے تمام ترقی پذیر رُجحانات مثلاً طنز، کردار نگاری، عمیق تجزیاتی مطالعے اور معاشرتی مسائل کا گہرا احساس موجود ہیں۔ لیکن جدید اُردو افسانے نے اپنی پیش قدمی میں جس چیز کو نظر انداز کر دیا تھا' وہ شمس آغا کے ہاں اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ موجود ہے۔ میری مُراد افسانے کے پلاٹ سے ہے۔ اِس اعتبار سے شمس آغا کے افسانے' اپنے دَور کے بیشتر افسانوں سے ممتاز ہیں۔ شمس آغا کی یہ خوبی؛ جس کی مدد سے وہ اپنے پلاٹ میں بے ساختگی پیدا کرتا ہے' گہرے مطالعے کی طالب ہے۔

یہاں صرف اِس قدر کہنے پر اِکتفا کروں گا کہ اُس کے افسانوں کا تار و پَود ایسے فطری اَنداز سے تیار ہوا ہے اَور فن کار؛ افسانے کے انجام کی طرف' ایسی بے نیازی سے بڑھا ہے کہ قاری کو اَنجام کے قریب آنے پر بھی انجام کے نقوش پہلے سے دِکھائی نہیں دیتے' اَور نتیجۃً جب ''انجام'' اُس کی توقعات کو جھٹلاتے ہوئے اُبھرتا ہے تو وہ حیران رہ جاتا ہے۔ اپنی تخلیق میں جدید افسانے کے سارے لوازِم اَور ماحول کے تجزیاتی مطالعے کے ساتھ ساتھ فن کار کا پلاٹ پر اِس قدر توجّہ مبذول کرنا' اُردو افسانے میں ایک نئی روایت قائم کرنے کے مترادِف تھا۔ چنانچہ اِس زاویے سے بھی شمس آغا کے افسانوں کا مطالعہ نہایت ضروری ہے۔

میں نے اُوپر لکھا تھا کہ فطری مناظر میں گہری دِلچسپی کے باعث شمس آغا کے فن میں فطرت کی سی کشادگی اَور وسعت پیدا ہوگئی ہے۔ یہ بات دراصل اُس کے اَندازِ نظر سے متعلق ہے؛ لیکن فطرت پرستی کا ایک اَور نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اُس کی تحریر کے جمالیاتی نقوش بڑے شوخ ہو گئے ہیں اَور انھیں کی وجہ سے اُس اسلوب نے جنم لیا ہے جس کی دِل کشی اَور رعنائی متاثر کیے بغیر نہیں رہتی۔ شمس آغا کی تحریر میں تشبیہات کی تازگی اَور فراوانی' الفاظ کا برمحل اِستعمال' ملائمت اَور ایک عجیب سی سحر انگیز کیفیت کا نُمو' میرے اِس مؤقف کی تائید کرے گا کہ شمس آغا اگر افسانے نہ لکھتا تو یقیناً شعر کہتا۔ چونکہ اُس نے صرف افسانے لکھے ہیں' اِس لیے شعری لطافت اَور افسانوی جُزو بینی کے اِنضمام سے ایک ایسے سٹائل نے جنم لیا ہے جو بیک وقت دِل رُبا بھی ہے اَور دِل کشا بھی ...... یہ چند نمونے قابِلِ غور ہیں:

> اِس کے بعد وہ رات کو سوتے ہوئے اچانک بیدار ہو جاتا اَور دیکھتا کہ وہ بے پناہ اُداسی میں ڈوبا ہوا ہے۔ اُس کے گِرد کوئی تاریک سا حلقہ چھایا ہوا ہے۔ ایک عجیب سی گرفت' جیسے وہ اپنی کوئی عزیز ترین شے کھو چکا ہے۔ اَور اَب ...... ایک بے کراں' گم نام احساس جیسے جان توڑتا ہوا ہمیشہ ہمیشہ کے لیے الوداع کہہ رہا ہے۔ کہکشاں اُبھر چکی ہوتی اَور تاریک آسماں' ستاروں سے بھرپور ہوتا۔ زمین پر ایک غمناک تاریکی اَور ایک مدھم سی دِل گیر روشنی آپس میں دست و گریباں ہوتیں۔ چاروں طرف سکوت طاری ہوتا...... ہاں ایک آدھ ستارہ ٹوٹ جاتا تو روشنی کی ایک لمبی سی لکیر' تیز نوکیلے احساس کی طرح، اُس کی اُداسیوں کو چیرتی ہوئی' اُنھیں زخمی کرتی ہوئی' اُن میں آگ لگاتی ہوئی' خلا میں کھو جاتی اَور اُسے کائنات ایک ایسا مہیب و تاریک دِل نظر آتا جس میں آنسوؤں کی طرح ٹمٹمانے والے ستاروں' تیز نوکیلے احساس اَور تنہا اُداسی کے سوا اَور کچھ نہ ہو...... اَور جب وہ اُلجھی ہوئی خاموش دیواروں کی

طرف دیکھ کر آسمان کی جانب نظر دوڑاتا تو اُسے کہکشاں کا غبار ایک اَیسا راستہ دِکھائی دیتا جو اُونگھتے ہوئے مسافروں کو دھیرے دھیرے کسی مسرور اُور شاداب دُنیا میں لے جائے گا۔ کاش وہ کہکشاں کے غبار پر تیزی سے دوڑتا ہوا اُس دُنیا میں پہنچ سکتا اُور بھابی کے تصوّر غم اُو آرزو کو سانپ کی کینچلی کی طرح اُتار کر اُس محدود تاریک خلا میں پھینک دیتا!...... (شکست)

اَب اُس کے پپوٹے اُور بھی بوجھل ہو گئے تھے۔ شاید وہ اُن جزیروں میں پہنچ چُکا تھا جہاں دِن اُور رات کا فرق ملائم ہوتا ہے اُور سَردی اُور گرمی مل کر بہار بنا دیتی ہیں۔ کسی پیڑ پر کوئی بلبل بول رہا تھا: "ٹوٹ ٹٹروں"؛ اُور اُسے محسوس ہوا جیسے ایک چاندنی رات میں...... نہیں، سَحَر کی دُھندلی دُھندلی چاندنی میں، کوئی ستارہ ٹوٹ کر کسی شیشے کے جام سے ٹکرا گیا ہے یا کسی تنہا جنگل میں کسی دوشیزہ کے ہاتھ سے ایک نازک سا بربط چھوٹ کر گر پڑا ہے۔ اُونچے اُونچے دیودار جھوم گئے ہیں۔ اُور ننھے ننھے قرمزی پھول مسکرا اُٹھے ہیں۔ فضا میں ایک مٹھاس سی پھیل گئی ہے۔ ایک ہلکا سا سُلا دینے والا تصادُم اُبھر کر چھا گیا ہے، جیسے اُس کے دِل کی دیواریں بج اُٹھی ہیں۔ یہ آواز اُس کی ہستی میں تیر رہی ہے، جیسے کسی سوئی ہوئی ننھی سی جھیل میں آسماں کی پہنائیوں سے چند قطرے آ گرے ہوں یا بہار کی دیوی کے دو نازک کنگن آپس میں ٹکرا گئے ہوں۔ ...... (سراب)

شمس آغا، اِن جزیروں کی تلاش میں ہم سب سے بہت دُور چلا گیا ہے اُور یہ دُوری روز بروز بڑھتی چلے جا رہی ہے؛ لیکن اپنے افسانوں کی سحر انگیز فضا میں وہ ہمارے دِلوں سے بہت قریب ہے اُور ہمیشہ قریب رہے گا۔

☆☆☆

رحمان مذنب اَور منٹو

اُردو اَدب کے جدید افسانوی ادب میں جنسی بے راہروی کو اَفسانے کا موضوع بنانے کے ضمن میں دوؔ افسانہ نگاروں، سعادت حسن منٹو اَور رحمان مذنب نے نام پیدا کیا ہے۔ منٹو کا نام اِس میدان میں کچھ زیادہ نمایاں ہے اَور رحمان مذنب زیادہ تر پس پردہ رہے ہیں، اِس لیے وہ منٹو کی طرح مقبول نہ ہوئے؛ تاہم یہ حقیقت ہے کہ اِس مَیدان میں رحمان مذنب، سعادت حسن منٹو سے کسی طرح بھی پیچھے نہیں ہیں اَور کئی پہلو تو اَیسے ہیں جن کی عکاسی میں رحمان مذنب نے نسبتاً زیادہ توانائی، وسعت اَور گہرائی کا ثبوت دیا ہے۔

منٹو کے ہاں طوائف کا جو کردار اُبھرا ہے، اُس کے پس منظر میں عورت اَور طوائف کی اَزلی و اَبدی کشمکش بہت نمایاں ہے۔ اُنھوں نے اپنے افسانوں میں بڑے اِلتزام کے ساتھ ایک ایسی طوائف کو پیش کیا ہے جو اَپنے اعمال سے یہ ثابت کر دیتی ہے کہ وہ عورت کا منصب حاصل کرنے کی غیر شعوری آرزو میں سرشار ہے۔ چنانچہ کردار میں طوائف اَور عورت کا تصادم اَور آویزش ہی منٹو کے اِن افسانوں کا بنیادی وصف ہے۔ یہ کشمکش ایک مختلف رُوپ میں اُردو کے بہت سے دُوسرے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی اُبھری ہے۔ منٹو نے طوائف کے اَندر چھپی ہوئی عورت کو نمایاں کیا جبکہ دُوسرے افسانہ نگاروں نے عورت کے اَندر چھپی ہوئی طوائف کو منظرِ عام پر لانے کی کوشش کی ہے۔

بنیادی طور پر بات ایک ہی ہے۔ عورت اَور طوائف دراصل جذبے کی متوازن اَور غیر متوازن صورتوں کے لیے علامت کا کام دیتی ہیں۔ ایک طرف جذبے کی ناتراشیدہ صورت ہے جو کسی قسم کی سماجی بندشوں اَور حد بندیوں کو قبول نہیں کرتی اَور جو اِن سے متصادم ہو کر ردِّ عمل کا ایک واضح ثبوت بہم پہنچاتی ہے ...... یہ طوائف ہے۔ دُوسری طرف جذبے کی سنبھلی ہوئی وہ کیفیت ہے جسے سماجی نظم و ضبط، تہذیبی اِرتقا، ذہنی توازن اَور مامتا نے ایک شور مچاتی، چٹانوں سے سَر پٹکتی پہاڑی

ندی کے بجائے، ایک ٹھہری ہوئی ساکن جھیل کی صورت عطا کی ہے...... یہ عورت ہے۔لیکن جذبے کی یہ دونوں صورتیں سدا علیٰحدہ علیٰحدہ خانوں میں نہیں رہتیں؛ یہ ہردم ایک دُوسرے سے متصادِم ہوتی رہتی ہیں، اَور اِسی تصادُم اَور آویزش کے طفیل بہت سے ایسے کِردار اُبھر آتے ہیں جن میں کبھی طوائف اَور کبھی عورت غالب ہوتی ہے...... اِسی لیے یہ کِردار اَفسانے کا موضوع بھی بنتے ہیں۔منٹو نے زیادہ تر طوائف اَور عورت کی اِسی کشمکش کو اَپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔لیکن رحمان مذنب نے اِس عام روِش سے ہٹ کر بات کہی ہے۔اُنھوں نے طوائف کے کِردار کو اُس کی تمام تر جُزئیات اَور پس منظر کے ساتھ افسانے کی محدود سی فضا میں پیش کر دیا ہے۔تصادُم اَور کشمکش کی اَساس پر افسانے کا رنگ محل کھڑا کرنا نسبتاً آسان ہے کیونکہ اِس میں ایک ڈرامائی کیفیت ہوتی ہے جسے بڑی آسانی سے گرفت میں لیا جاسکتا ہے؛ لیکن کسی عورت کو اِس طور سے پیش کرنا کہ وہ حالات وواقعات کی کروٹوں سے بتدریج طوائف پَن اِختیار کرتی چلی جائے، نسبتاً زیادہ مشکل کام ہے۔دُوسرے لفظوں میں رحمان مذنب نے ایک قدرتی موڑ کو افسانے کا موضوع نہیں بنایا، اُنھوں نے سیدھی لکیر میں پیچ وخم دریافت کیے اَور قصے کو اُس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ اِس طرح پیش کیا ہے کہ قاری کی دِلچسپی شروع سے آخر دم تک قائم رہتی ہے۔یُوں دیکھا جائے تو اُن کا یہ طریقِ کار، حقیقت نگاری کی ایک قابلِ قدر مثال بھی ہے۔اُنھوں نے طوائف کی زِندگی کو اُس کے اصل رُوپ میں پیش کیا ہے: یہ رُوپ عورت اَور طوائف کی باہمی کشمکش کے فرو ہونے کے بعد اُبھرتا ہے...... اُس وقت جب ضمیر کے کچوکے سَرد پڑ جاتے ہیں اَور سماجی ضوابط سے خوف زدہ ہونے کی صورت باقی نہیں رہتی۔رحمان مذنب نے ایک ایسی عورت کو پیش کیا ہے جو خلا میں معلق ہے نہ کسی تذبذب میں مبتلا ہے اَور جس نے اپنی کشتیوں کو آگ لگا کر واپس جانے کے سب اِمکانات خود ہی ختم کر دیے ہیں۔ایسی صورتِ حال میں وہ اِس عورت کے تدریجی تنزل کی ایک حقیقی تصویر اِس خوبصورتی سے پیش کرتے ہیں کہ قاری دنگ رہ جاتا ہے۔یہ نہیں کہ رحمان مذنب کے افسانوں میں عورت اَور طوائف کی کشمکش اَور نیکی بدی کا تصادُم موجود ہی نہیں۔طوائف کی کہانی لکھتے وقت اِس کشمکش اَور تصادُم سے چشم پوشی ناممکن ہے، اَور رحمان مذنب نے اِسے مناسب اَہمیت بھی دی ہے؛ مگر اُن کے ہاں عورت اَور طوائف کی کشمکش بنیادی موضوع نہیں، طوائف کا تنزل ہی اَہم ترین موضوع ہے۔وہ اِس تنزل کو کسی اِصلاحی تحریک کی صورت میں پیش نہیں کرتے، اَور نہ ہی

اِس سے کوئی نتیجہ اَخذ کرتے ہیں: وہ تو محض طوائف کی اصل کہانی کو پیش کر دیتے ہیں اَور یہ کہانی بالعموم کسی گاؤں سے شروع ہو کر بازارِ حُسن کی کسی فرسودہ کوٹھڑی میں ختم ہوتی ہے اَور عورت کو (جو اِنسان ہے) تنزل، اِنتشار اور گراوٹ کے تمام مراحل سے گزرتے ہوئے دِکھاتی ہے۔ چنانچہ کہانی کے مطالعے کے بعد مجموعی اَثر، طوائف کی زِندگی سے نفرت کا تاثر ہے، لذت کوشی کا نہیں۔ منٹو کے ہاں لذت پرستی کا عُنصر بہت توانا ہے۔ وہ بار بار ہمیں چونکاتے اَور بعض علامتوں، چیزوں اَور حرکتوں کا ذِکر کر کے خود بھی لطف اُٹھاتے اَور دُوسروں کو بھی لطف اُٹھانے کی ترغیب دیتے ہیں جبکہ رحمان مذنب، ایک صاحبِ بصیرت تماشائی کی طرح اِس سارے ڈرامے کو محض دیکھتے چلے جانے پر اِکتفا کرتے ہیں۔ وہ نہ تو خود لذت حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں اَور نہ ہی ناظرین کو اِس کی ترغیب دیتے ہیں۔ یہ بھی نہیں کہ اُنھوں نے کہانی کے بیان میں بے باکی اَور صاف گوئی کا مظاہرہ نہیں کیا، کہیں کہیں تو وہ بہت زیادہ بے باک بھی ہو جاتے ہیں مگر اُن کے دیکھنے اَور محسوس کرنے کا اَنداز کچھ ایسا ہے کہ قاری نہ تو چونک اُٹھتا ہے اَور نہ ہی جنسی لذت حاصل کرتا ہے؛ اُسے تو طوائف اَور اُس کے ماحول سے ایک نفرت سی پیدا ہو جاتی ہے۔ چنانچہ یہ بات آسانی سے کہی جا سکتی ہے کہ رحمان مذنب نے نسبتاً مشکل مَیدان میں ایک بہتر ردِعمل کو تحریک دی ہے۔ اِس لحاظ سے اُن کے افسانے فنی طور پر زیادہ بلند ہیں۔

منٹو کی بہ نسبت رحمان مذنب نے اپنے میدانِ عمل میں بھی زیادہ وسعت پیدا کی ہے۔ منٹو، طوائف ہی پر اَپنی تمام تر توجہ مبذول کرتے ہیں اَور اُس کے ماحول کو (نیز اُس ماحول کی جزئیات کو) ثانوی حیثیت دے دیتے ہیں بلکہ بیشتر اَوقات تو قاری، طوائف کی کشمکش میں اِس درجہ کھو جاتا ہے کہ ماحول اُس پر اَثر اَنداز ہی نہیں ہوتا۔ یُوں منٹو کا دائرۂ عمل ذرا محدود ہے اَور اُنھوں نے اپنے مساعی کو کردار کے نفسیاتی مدّوجزر سے آگے نہیں بڑھایا۔ رحمان مذنب بھی اگرچہ طوائف ہی پر اَپنی توجہ مرکوز رکھتے ہیں اَور اُن کے افسانوں میں طوائف کسی نہ کسی طرح اُبھر کر مرکزِ نگاہ بنتی ہے، تاہم اُن کا کمال یہ ہے کہ اُنھوں نے طوائف کا سہارا لے کر اُس کے ماحول کے نقوش کو ایک بڑی حد تک اُجاگر کیا ہے۔ اُن کے افسانوں میں کردار سے بھی زیادہ اَہم وہ پس منظر ہے جس پر اُس کردار کے نقوش اُبھرتے ہیں بلکہ کئی بار تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اُن کا اصل کردار ہی بازارِ حُسن ہے جس میں طوائف کا کردار محض ایک پُرزہ ہے اَور یہ پُرزہ دُوسرے پُرزوں کے وجود اَور اُن کی حرکات و سکنات

ہی سے سرگرمِ عمل ہے۔ رحمان مذنب نے طوائف کے ماحول کو پیش کرتے ہوئے جزئیات نگاری کی ایک روشن مثال قائم کی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا زِندگی کی ایک بھرپور تصویر' چشمِ تصوّر کے سامنے اُبھر آئی ہے؛ اِس تصویر میں بڑے شوخ رنگ ہیں اَور ہر رنگ مچلتا، تڑپتا، تلملاتا ہوا دِکھائی دیتا ہے۔ بے شک طوائف اِس تصویر کا مرکز ہے لیکن غنڈے' نوسرباز' کباب' کنجر' جواری' ہیجڑے' ملنگ' تانگے والے، قلندر' جیب کترے' تماش بین' سپاہی اَور بے شمار دُوسرے لوگ بھی اپنی اپنی جگہ اہم ہیں اَور اِن سب کے اِکٹھا ہوتے ہی تصویر مکمل ہو جاتی ہے ...... اِسی میں رحمان مذنب کی جیت ہے کہ اُنھوں نے محض طوائف کے کِردار کو پیش نہیں کیا' اُس ماحول کی بھی عکاسی کی ہے جو بیک وقت طوائف کے وجود کی پیداوار بھی ہے اَور اُس کا خالق بھی۔ اِس ماحول کے بیشتر کِردار' جذبے کی اَندھی صورت کے تڑپتے ہوئے نمونے ہیں: یہاں غنڈوں کی بادشاہت ہے' جیب کتروں نے علاقے بانٹ رکھے ہیں' ہیجڑوں سے عشق ایک عام سی بات ہے اَور طوائفوں کی راگ رنگ کی محفلوں کے ساتھ ساتھ نوچیوں کے غلیظ اَور قابلِ نفرت اڈّے بھی ہیں' اَور اِس سارے ماحول میں ایک ہنگامۂ محشر برپا ہے...... ایک انوکھی تڑپ' ایک عجیب سا تلاطم جو شام ڈھلتے ہی شروع ہوتا ہے اَور سپیدۂ سحَر کے نمودار ہوتے ہی ختم ہو جاتا ہے؛ لیکن اِس تڑپ، حرکت اَور ہنگامے کے عین درمیان' ایک پھیلتا ہوا خلا نظر آتا ہے جسے رحمان مذنب نے اپنے قلم کی روسائی سے شوخ تر کر دیا ہے۔ چنانچہ مجموعی تاثر' اِس کھوکھلے پَن کا تاثر ہے اَور یُوں قاری کے دِل میں اِس ماحول سے دُور بھاگنے کی آرزو کروٹیں لینے لگتی ہے۔

رحمان مذنب کے افسانوں کی ایک اَور اہم خصوصیت' اُن کا ڈرامائی عُنصُر ہے۔ شاید اِس لیے کہ رحمان مذنب نے ڈرامے کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کیا ہے اَور اُن کے ہاں حرکت اَور ہلچل کا ایک شدید احساس موجود ہے۔ اُن کے افسانوں میں قدم قدم پر واقعات کے ڈرامائی عناصِر اُبھر کر سامنے آ جاتے ہیں۔ وہ اِن ڈرامائی عناصر کو معرضِ وجود میں لانے کا کوئی اہتمام نہیں کرتے۔ یہ عناصر اَز خود اُبھرتے اَور پھر فوراً ہی ختم ہو جاتے ہیں' بالکل جیسے کوئی چوبِ خشک یکایک جل اُٹھے اَور پھر خود ہی بجھ جائے۔ ایسے موقعوں پر رحمان مذنب حقیقت نگاری کی جو مثال پیش کرتے ہیں' اپنی ڈرامائی کیفیات کے لحاظ سے وہ بڑی قابلِ قدر ہوتی ہے۔ اُن کے افسانے "بالی" میں ایک اہم واقعہ اِس طرح اُبھرتا ہے:

باتوں باتوں میں وقت ٹلنے لگا۔ گرمی بڑھتی ہی چلی گئی' بھٹی ہی تو سلگ اُٹھی ہو جیسے...... ایک چوبارے میں سے کسی نے کہا: آج تو لوہاروں کا دن ہے!...... دُور سے کوئی بولا: باقیوں کی نانی تو نہیں مر گئی!...... اس پر دونوں چوباروں میں بات بڑھی اَور وُہ اپنی اپنی یار کی شہ پاکر دلیر ہو گئے۔ پہلی کھڑکی والے نے سوڈے کی بند گولی والی بوتل کھینچ ماری۔ جالے لوہار کی یار اُلٹ کر پیچھے جا پڑی۔ جالا بجلی کی سی تیزی سے نیچے آیا اَور بند پہلے کواڑ پر ڈبل اینٹیں مارنے لگا۔ کواڑ نہ کُھلا تو اُس نے پورے زور سے ڈبل اینٹ اُٹھا کر کھڑکی پر ماری جو شیشہ توڑ کر اَندر چلی گئی' ایک چیخ اُٹھی۔ آس پاس کے چوبارے اَور بیٹھکیں سناٹے میں آگئیں۔ گلی میں حیرت اَور خوف کی لہر دوڑ گئی...... پھوجا کاٹی مار' نہانا چھوڑ کر مُنڈیر پر بیٹھ رہا۔ بالی نے کہنی ٹیک کر ایک ہاتھ پر ٹھوڑی رکھی اَور اُبھرتی ہوئی چیخیں سننے لگی...... اُس روز جالے نے دو خون کیے۔ اُس کی اپنی بھی ایک آنکھ ضائع ہوئی۔

اِس کے بعد گلی میں سناٹا طاری ہو جاتا ہے۔ لیکن کہانی جاری رہتی ہے۔ اِن چھوٹے چھوٹے واقعات اَور ہولناک نتائج سے رحمان مذنب' کہانی کا تار پُود تیار کرتے ہیں؛ لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ اِن واقعات کے ڈرامائی عناصر کو وہ کس خوبی سے اُجاگر کرتے ہیں اَور کتنے کم الفاظ میں کیسی بھرپور تصویر پیش کر دیتے ہیں! اُن کا یہ کارنامہ ایک بڑی حد تک اُن کے اسلوب ہی کا رہینِ منت ہے۔ وہ چھوٹے چھوٹے متحرک اَور تیز جملے لکھتے ہیں لیکن اُن میں کسی قسم کا جھول نہیں ہوتا اَور وُہ ایک دُوسرے سے نہ صرف مربوط اَور ہم آہنگ ہوتے ہیں بلکہ مسلسل حرکت' تڑپ اَور ہلچل کو بھی منظرِ عام پر لانے میں مدد دیتے ہیں۔ یہاں بھی ڈرامے سے اُن کا گہرا شغف رنگ لایا ہے۔ چنانچہ اُن کے جملوں کا اِختصار' ڈرامے کے مکالموں کی مختصر اَور کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ بات کہہ دینے کی روِش سے براہِ راست متاثر ہوا ہے۔

تقسیم کے بعد اُردو اَفسانے کے اِنحطاط و زوال کی کہانی' آج زباں زدِ خاص و عام ہے۔ اَور چونکہ بات چل پڑی ہے' اِس لیے وہ لوگ بھی جو دُوسروں کے اَخذ کردہ نتائج کو عام طور سے قبول کر لینے کے عادی ہیں' افسانے کو زوال آمادہ قرار دینے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہیں کرتے۔ ایسے لوگوں کو رحمان مذنب کے افسانے پڑھنا چاہئیں تاکہ وہ محسوس کر سکیں کہ تقسیم کے بعد بھی اُردو افسانے نے اِرتقا کی بہت سی منازِل طے کی ہیں اَور اِس میں کردار نگاری کے علاوہ جزئیات نگاری کی ایسی روِش پَیدا ہوئی ہے جو اُردو افسانے کے مستقبل کے لیے نیک فال ہے۔

(تجھے ہم ولی سمجھتے...... رحمان مذنب: شخصیت و فن)

عصمت چغتائی کے نسوانی کِردار

عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کِرداروں کے پس منظر میں ایک ایسی ''عورت'' موجود ہے جو گھر کی مشین میں محض ایک بے نام سا پُرزہ بن کر نہیں رہ گئی بلکہ جس نے اپنے الگ وُجود کا اعلان کرتے ہوئے ماحول کی بہکہ بند قدروں اَور رواجوں کو اگر منہدم نہیں کیا تو کم اَز کم لرزہ براَندام ضرور کر دیا ہے ...... اِس طور کہ مکان کی جُڑی ہوئی اِینٹوں میں جا بجا جھِریاں نمودار ہوگئی ہیں۔ اِس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کِردار ایک ہی وضع قطع کے حامل اَور ایک سے ردِّ عمل کے مظہر ہیں: یہ کِردار جس نقشِ اوّل (Prototype) کی اَساس پر اُستوار ہیں، وہ اپنا ایک بنیادی پیٹرن رکھتا ہے۔ افسانے کے کِرداروں کے حوالے سے بالعموم ٹائپ اَور کِردار کے فرق کو نشان زد کیا جاتا ہے: مثلاً یہ کہ ٹائپ وہ معاشرتی ڈھانچا ہے جس میں فرد جلد یا بدیر محبوس ہو جاتا ہے ...... اِس حد تک کہ اُس کی اِنفرادیت معدوم اَور عمومیت نمایاں ہو جاتی ہے۔ جس طرح پیاز کے پرت ہوتے ہیں، اُسی طرح معاشرے کے بھی پرت ہیں جو مختلف طبقوں اَور پیشوں کی صورت تہ در تہ نظر آتے ہیں اَور جن میں خلقِ خدا غیر اِرادی طور پر بتدریج ڈھلتی چلی جاتی ہے: مثلاً دُکان داری، معلّمی، ساہوکاری، چونگی محرری، کلرکی، کارخانہ داری وغیرہ۔ پیشہ، اُس مقراض کے مثل ہے جو فرد کے اُبھرے ہوئے جملہ نوک دار کناروں کو قطع کر کے اُسے اُس کی اصل جسامت کے مطابق کر دیتا ہے اَور وہ پیشے کی پوتھی میں موجود ہزاروں دُوسرے پرتوں میں مل کر، اپنی اِنفرادیت کو تج دیتا ہے۔ بعض ٹائپ عارضی نوعیت کے بھی ہوتے ہیں: مثلاً کوئی شخص جب سفر کا آغاز کرتا ہے تو گاڑی میں سوار ہوتے ہی ''مسافر'' کہلاتا ہے، دُکان میں داخل ہو تو ''خریدار'' کے نام سے پکارا جاتا ہے اَور کھیل کے میدان میں اُترے تو ''کھلاڑی'' بن جاتا ہے۔ دُوسری طرف کِردار وُہ شخص ہے جس کے پَر، یا تو قطع کیے ہی نہ جا سکے یا قطع ہونے کے بعد دوبارہ اُگ آئے۔ چنانچہ وہ اپنے

سانچے سے باہر کی طرف اُمنڈ کر ایک ایسی شخصیت کے طور پر نظر آنے لگا جو عمومیت کی بے رنگی کے بجائے اِنفرادیت کی رنگا رنگی سے عبارت تھی۔ نارتھ روپ فرائی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''جملہ کردار سٹاک ٹائپ (یا پروٹو ٹائپ) کی اَساس پر اُستوار ہوتے ہیں۔'' گویا پروٹو ٹائپ کی وہی حیثیت ہے، جو اِنسانی جسم میں پنجر (Skeleton) کی ہے۔ یہ وہ ''نقشہ'' ہے جس کے مطابق جسم کے خدّوخال نمایاں ہوتے ہیں؛ مگر پنجر کی بنیادی یکسانیت کے باوجود ہر جسم اپنے خدّوخال کی بِنا پر دُوسروں سے مختلف نظر آتا ہے۔ افسانے میں اُبھرنے والے کِردار کا معاملہ یہ ہے کہ ہر چند وُہ بھی پروٹو ٹائپ کی اَساس ہی پر اُستوار ہوتا ہے؛ تاہم وہ اپنے اَندر کی اُس نفسیاتی تقلیب کے باعث جو اکثر و بیشتر باہر کے واقعات اَور سانحات سے وجود میں آتی ہے' ایک ایسی منفرد ہستی کے طور پر اُبھر آتا ہے جو اَپنی ٹائپ کے دُوسرے افراد سے بالکل مختلف ہوتی ہے اَور اپنی اِنفرادیت کے باعث کِردار متصوّر ہونے لگتی ہے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کِرداروں کا بھی یہی حال ہے۔ اِن کے پسِ پُشت بھی ایک ایسی ''عورت'' موجود ہے جو مجتمع کرنے کی بہ نسبت توڑنے اَور بکھرانے میں زیادہ دِلچسپی رکھتی ہے۔ دیو مالا میں اِس کے کئی نمونے نظر آتے ہیں: مثلاً ہندو دیو مالا کی ''کالی'' جس کا کام مدوّن اَور مرتب کائنات کو لخت لخت کرنا ہے' یا سمیریا کی تیامت (Tiamat) جس کی موّاج ہستی ہر شے کو خس و خاشاک کی طرح بہالے جاتی ہے۔ برِصغیر ہندوستان کے معاشرتی ماحول میں عورت' ہزار ہا برس سے اِس قدر تابعِ مہمل رہی ہے کہ اُس کے معمولی سے سماجی اِنحراف کو بھی کلنک کا ٹیکا متصوّر کیا گیا ہے ...... ایسے ماحول میں عصمت چغتائی کے نسوانی کِرداروں کی بغاوت اپنے دُور رَس اَثرات کے اِعتبار سے کالی یا تیامت کی کارکردگی ہی کے مشابہ دِکھائی دے گی؛ تاہم یُوں لگتا ہے جیسے معاشرتی سانچے میں بند عورت کا پروٹو ٹائپ اپنے اَندر کے سمندری طوفان کی شہ پاکر' سانچے سے چھلک جانے پر مستعد ہو گیا ہے۔ جس کے نتیجے میں پروٹو ٹائپ کے سانچے کی سطح پر ایک نیا نقش اُبھر آیا ہے۔ سانچے کو اگر ''گھر'' کا متبادل قرار دے دیا جائے تو پھر عصمت چغتائی کے نسوانی کِردار گھر کی چار دیواری میں رَوزن بناتے ہوئے نظر آئیں گے۔ اِسی عمل میں اگر گھر کی اینٹیں اپنی جگہ سے سرک جائیں اَور جا بجا شگاف نمودار ہونے لگیں تو اِس کا مطلب یہ ہو گا کہ پروٹو ٹائپ اپنی قلعہ بند دُنیا سے باہر آکر مختلف کِرداروں میں ڈھلنے لگا ہے۔

عصمت چغتائی کے ہاں باغی عورت کے پروٹو ٹائپ کا مختلف کِرداروں میں ظہور پہلی ہی

قرأت میں محسوس ہونے لگتا ہے مگر ذرا غور کریں تو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اُس کے نسوانی کِردار میں اُبھرنے والے کِردار کے قدیم تصوّر سے اِنحراف کا درجہ رکھتے ہیں۔ فکشن کے قدیم کِرداروں کا معاملہ یہ ہے کہ وہ اپنے جسمانی یا نفسیاتی اَوصاف کی بِنا پر خلقِ خُدا سے مختلف نظر آتے ہیں: مثلاً خوجی کا بَونا پَن' ڈان کیہوٹے کا بے ڈھنگا پَن' نوٹرے ڈام کے کُبڑے کی بدصورتی ٹریژر آئی لینڈ کے لانگ جان سلور کا لنگڑا پَن' اُوڈیسی کے ''اُوڈیس'' کی مہم جُوئی' حاتم طائی کی سخاوت وغیرہ ...... یہ سب اِمتیازات غیر معمولی کِرداروں میں ہوکر سامنے آتے ہیں۔ گویا فکشن کے قدیم کِردار اَپنے واضح جسمانی یا نفسیاتی خدّوخال رکھتے ہیں جن کے باعث وہ عام اَفراد سے الگ اَور مختلف ہیں؛ تاہم یہ کِردار ایک طرح کا بند نظام (Closed System) بھی ہیں۔ مصوّری کے حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فکشن کے یہ قدیم کِردار پورٹریٹ (Portrait) کے مشابہ ہیں جو خدّوخال کے گاڑھے پَن کا نمونہ ہوتی ہے۔ ساختیاتی تنقید نے کِردار کے اِس تصوّر کو قبول کرنے سے اِنکار کیا ہے' بالکل ویسے ہی جیسے اُس نے ''نئی تنقید'' کا یہ موقف نہیں مانا کہ نظم ایک ایسی خود مختار یا خود کفیل اِکائی ہے جو باہر کے جوار بھاٹے سے منقطع ہوکر' اپنے وُجود کو قائم رکھتی ہے۔ ساختیاتی تنقید کے مطابق یہ قدیم کِردار ایک طرح کی خود کار اِکائیاں (Autonomous Wholes) ہیں جو اَپنے مخصوص جسمانی اَور نفسیاتی اَوصاف کی بِنا پر پہچانی جاتی ہیں۔ دُوسری طرف ورجینا وولف کے کِردار' قدیم ماڈل کے اُن کِرداروں سے مزاجاً مختلف نوعیت کے ہیں اَور اُنھیں کِردار کے قدیم تصوّر کی میزان پر تولنا غلط ہے؛ تاہم وہ یقیناً کِردار کا درجہ رکھتے ہیں' ٹائپ کا نہیں۔

ساختیاتی تنقید کے مطابق کِردار محض چند انوکھے خدّوخال کا مظہر نہیں ہوتا جو اُس کے اِمتیازی نشانات قرار پائیں۔ مُراد یہ کہ کِردار محض ایک پورٹریٹ نہیں ہے' اُس میں کسی خاص سمت میں متحرک ہونے کا اَنداز بھی مِلتا ہے؛ تاہم وہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے' واقعات اَور سانحات کی چھوٹ پڑنے سے اُس کے متعین خدّوخال دُھندلانے لگتے ہیں مگر وہ بے شباہت نہیں ہوجاتا۔ دُوسرے لفظوں میں ہیرو' اینٹی ہیرو میں تبدیل نہیں ہوتا۔ میرے نزدیک اَینٹی ہیرو کی نمود' ہیرو کے تصوّر میں وسعت پیدا کرنے کے بجائے اُسے معدوم کرنے کے مترادف ہے؛ لہٰذا میں اَینٹی ہیرو کی نمود کو کِردار نگاری کے عمل کی ضِد متصوّر کرتا ہوں۔ خوش قسمتی سے ساختیاتی تنقید نے ہیرو کے قدیم تصوّر کے علی الرغم ایک ایسے کِردار کا تصوّر رائج کیا ہے جو اَپنے موروثی اَوصاف یا جواہر کی بِنا

پر پہچانا نہیں جاتا' وہ کہانی میں ایک شریکِ کار یعنی Participant کا رول اَدا کر کے' اَور سٹرکچرنگ کے عمل سے گزر کر' اپنی اِمتیازی حیثیت اُجاگر کرتا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں وہ اپنے وُجود کو اَنبوہ کے بے نام اَور بے چہرہ وُجود میں ضم نہیں ہونے دیتا' وہ اپنی تمام تر لچک کے باوجود خود کو ایک منفرد وُجود کے طور پر باقی رکھتا ہے۔ فکشن کے قدیم کِردار ہیرو یا ہیرو نُما ہستیاں ہیں جن کے اَعمال مقرر اَور اَنجام ظاہر ہیں مگر جدید کِردار ایک متعیّن اَور مرتب وُجود کے ساتھ اَپنے سفر کا آغاز نہیں کرتے' اَور سفر کے دوران میں مختلف تجربات سے گزرتے ہوئے اُن کے اَندر کے بنیادی اَوصاف بتدریج نُمو پذیر ہو کر بالآخر ایک منفرد صورت اِختیار کر لیتے ہیں ...... اگر وہ متعیّن اَور مقرر شباہت کے ساتھ سفر کا آغاز کریں تو بھی جیسے جیسے وُہ آگے بڑھتے ہیں' اُن کے متعیّن اَوصاف محض نقاب نظر آنے لگتے ہیں۔ اِس کی ایک نمایاں مثال منٹو کے نسوانی کِردار ہیں جو نقاب پوش کِردار کہلائیں گے کہ وُہ آغازِ کار میں اپنے اصل رُوپ میں ظاہر نہیں ہوتے لیکن کہانی کے آخر تک پہنچتے پہنچتے اَپنے نقاب اُلٹ دیتے ہیں اَور قاری کو ایک اَیسا کِردار نظر آجاتا ہے جو اَپنے نقاب پوش حلیے سے مختلف بلکہ اُس کا اُلٹ ہے۔ مثلاً منٹو بڑے اِلتزام کے ساتھ طوائف کے اَندر عورت دِکھاتا ہے (گویا کِردار کا پہلا رُوپ محض ایک نقاب ثابت ہوتا ہے)؛ ویسے منٹو کا یہ طریقِ کار اُس کے وسیع تر اِقدام کا شاخسانہ بھی ہے: وہ یوں کہ منٹو نے موپساں اَور او ہنری سے متاثر ہو کر' اکثر و بیشتر کہانی کے آخر میں ایک اَیسا موڑ لانے کی کوشش کی ہے جس سے کہانی کا محور ہی تبدیل ہو گیا ہے ...... یہی عمل اُس نے کِردار پر بھی آزمایا ہے۔ دُوسری طرف عصمت چغتائی کے نسوانی کِردار' اِس قسم کی قلابازیوں کے مرہونِ منّت نہیں ہیں۔ وہ جن اَوصاف کے حامل بن کر نمودار ہوتے ہیں' آخر تک اُنھیں اَوصاف کے حامل رہتے ہیں۔ تاہم کہانی کے بہاؤ کے ساتھ ساتھ یہ اَوصاف بتدریج اپنے مخفی اَبعاد کو منکشف کرتے چلے جاتے ہیں حتیٰ کہ آخر میں ہمیں ایک ایسے بھرپور کِردار کا احساس ہوتا ہے جو کردار کے قدیم تصوّر کی طرح مقرر اَور بے لچک نہیں ہے۔ اِس کا مطلب یہ ہے کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کِردار دو اِنتہاؤں کے بَین بَین نہیں ہیں۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ کہانی کا مطالعہ ایسے کرنا چاہیے جیسے ماہرِ لسانیات ''جملے'' کا کرتا ہے۔ ماہرِ لسانیات جملے کے مواد کو زیرِ بحث لانے کے بجائے اُن لسانی رِشتوں کو موضوع بناتا ہے جن سے جُملہ عبارت ہوتا ہے؛ مثلاً اِسم اَور فعل کے ربطِ باہم کو: گویا ماہرِ لسانیات جملے کا مطالعہ

کرتے ہوئے، جملے میں مضمر گرامر کے سسٹم کو اُجاگر کرتا ہے...... وہ اُس کے اُفقی (Syntagmatic) اُور عمودی (Paradigmatic) اَبعاد کو نشان زد کرتا ہے اُور یُوں جملے کو ایک ایسے پیٹرن کے طور پر پیش کر دیتا ہے جو اَپنے اُفقی اُور عمودی تحرک کی بِنا پر پراسس (Process) کہلائے جانے کا مستحق ہے (خود طبیعیات نے بھی اَب ایٹم کو ایک جامد اِکائی قرار دینا ترک کر دیا ہے وہ اَب اِسے رِشتوں کی اِکائی قرار دینے لگی ہے)...... اِس عمل سے جملے کے معنی کا اِنشراح ہوتا ہے۔ ساختیاتی نقاد جب کسی کہانی کو موضوع بناتا ہے تو وہ بھی اُسے (لسانی تجزیے کی تقلید میں) ایک ایسے تجزیے کا ہدف بناتا ہے جس سے کہانی کی سطح پر ایک اُور کہانی اُبھر آتی ہے...... ایک ایسی کہانی جو نشانات (Signs) کا مرقع ہے۔ اِس کی مثال یوں ہے کہ جب آپ پیانو بجاتے ہیں جس کی ہر کنجی (key) کی اپنی ایک مخصوص آواز ہے، تو اُن آوازوں کے ملاپ سے ایک ایسا نغمہ وُجود میں آ جاتا ہے جو پیانو کی مختلف کنجیوں کی آوازوں کی حاصل جمع سے ''کچھ زیادہ'' ہونے کے باعث آوازوں کی بالائی سطح پر گویا تیر رہا ہوتا ہے...... اِس کا مطلب یہ ہے کہ پیانو بجانے والا پیانو سے ''کھیلتے'' ہوئے آوازوں کو منقلب کرتا اُور نئے نغماتی معنی کے اِنشراح کا سبب بنتا ہے...... یہی کام ساختیاتی نقاد کا بھی ہے کہ وہ کہانی کا مطالعہ کرتے ہوئے، اُسے متعدد نئی معنوی سطحیں تفویض کرنے میں کامیاب ہوتا ہے اُور یہ بھی اِس بات کا ثبوت ہے کہ وہ کہانی کا مبصر نہیں، اُس میں شرکت کر رہا ہے۔

عصمت چغتائی کے نسوانی کِرداروں کا مطالعہ کریں تو اُن میں ایک خاص پیٹرن کا احساس ہوگا: مثلاً اِسم کی سطح پر اُس کے کِردار...... ''تل'' کی رانی، ''امر بیل'' کی رخسانہ، ''دو ہاتھ'' کی گوری، ''پیشہ'' کی سیٹھانی، ''کافر'' کی مَیں، ''چڑیا کی دُکّی'' کی عالمہ، ''لحاف'' کی بیگم جان، ''ننھی کی نانی'' کی نانی، ''جڑیں'' کی اماں اُور ''ڈائن'' کی اماں جان...... بظاہر نارمل قسم کی ہستیاں ہیں جو کسی جسمانی یا نفسیاتی ناہمواری کی مثال نہیں ہیں اُور فکشن کے قدیم کِرداروں کی طرح اِن کی قوّت، غیر معمولی یا صورت، انوکھی یا رویّہ، ابنارمل نہیں ہے...... یہ کہانی میں پیانو کی کنجی کی طرح ہیں جس کی آواز متعین اُور مقرر ہے: مثلاً ''تل'' کی رانی ایک ایسی ناتراشیدہ الّھڑ سی لڑکی کے رُوپ میں سامنے آتی ہے جو جوانی کے لہُو کی گرمی کے باعث معاشرتی قواعد و ضوابط کا احترام کرنے سے قاصر ہے؛ ''امر بیل'' کی رخسانہ ایک خوبصورت دوشیزہ کے رُوپ میں چالیس سالہ شجاعت کی دُلھن بن کر سامنے آتی ہے، وہ ایک نارمل وفادار گھر گرھستی میں مبتلا عورت کی حیثیت سے کہانی کا جُزوِ بدن بنتی ہے اُور بظاہر

اُس میں کِردار کا کوئی انوکھا پَن نظر نہیں آتا؛ ''دو ہاتھ'' کی گوری ایک ایسے نچلے طبقے کی نمائندہ ہے جہاں سب سے بڑی اخلاقیات دو وقت کے کھانے کا حصول ہے اور جہاں باقی سب قدریں ''بھوک'' کے ننگے پَن کا شکار ہو جاتی ہیں؛ ''پیشہ'' کی سیٹھانی ایک ایسی طوائف کی صورت میں سامنے آتی ہے جو دو سطحوں پر مقیم ہے یعنی دِن کی روشنی میں ایک شریف خاتون کے لبادے میں اور رات کو ایک طوائف کے انداز میں؛ مراد یہ نہیں کہ اُس کے اندر کوئی تبدیلی آتی ہے، فقط یہ کہ اُس کی زندگی کا پیٹرن ہی دِن اور رات کے متضاد رنگوں سے مل کر مرتب ہوا ہے؛ ''کافر'' کی مَیں، ایک پڑھی لکھی باشعور لڑکی ہے جو اپنے ہر اِقدام کا تجزیہ کرنے پر قادِر ہے؛ ''چڑیا کی دُکّی'' کی عالمہ اُس بدقسمت لڑکی کی مثال ہے جو محض اِس لیے مسترد ہو جاتی ہے کہ اُس کی شکل وصورت مقابلۂ حسن میں ناکام ہے؛ ''لحاف'' کی بیگم جان بظاہر ایک نفسیاتی کیس ہونے کے باعث روشِ عام سے ہٹے ہوئے ایک کردار کا رُوپ ہے مگر غور کریں تو وہ بھی اوّل اوّل اپنی جنس کے ایک نمونے کے طور پر ہی افسانے میں داخل ہوتی ہے؛ ''ننھی کی نانی'' بھی ایک عام سا اِسم ہے جو ہر محلے میں کہیں نہ کہیں نظر آ سکتا ہے، وہ عام اِنسانوں سے مختلف ہونے کے باوجود اپنی نوع کے اَفراد سے مختلف نہیں ہے؛ اِسی طرح ''ڈائن'' کی اماں جان بھی ایک بالکل نارمل ہستی ہے جو دُوسروں کی عمروں کو خود بسر کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

عصمت چغتائی کے یہ نسوانی کِردار اَیسے اَسما ہیں جن کے ساتھ کچھ بنیادی صفات منسلک ہیں...... ایسی صفات جن سے اِن کِرداروں کا مقام متعیّن ہو سکتا ہے۔ پڑھی لکھی لڑکی، نچلے طبقے کی لڑکی، طوائف، گھر سے جُڑی ہوئی عورت، بدصورت لڑکی، لیزبین (Lesbian)، اَمر بیل اَیسا نسوانی کردار، سگھڑ عورت وغیرہ اَیسے کِردار ہیں جو اَپنے مخصوص اَوصاف کی بِنا پر بخوبی پہچانے جا سکتے ہیں۔ کہانی کے معاملے میں ''صفت'' کو مختلف ساختیاتی نقادوں نے مختلف نام دیے ہیں: مثلاً گریماس نے اِسے Qualification کہا ہے، کرسٹیوا نے Qualifying Adjective جب کہ تودوروف نے اِسے اِسم صفت ہی کہہ کر پکارا ہے اور اِسے مختلف حالتوں مثلاً خوش/ناخوش، مختلف رویّوں مثلاً نیکی/بدی اور مختلف جسمانی، سماجی اور مذہبی اِمتیازات مثلاً نر/مادہ یا عیسائی/یہودی یا عالی نسب/رنچ میں تقسیم کر کے پیش کیا ہے۔ کِردار سے صفت کا اِنسلاک، اُسے معاشرتی، نفسیاتی یا مذہبی سطح کی ایک خاص مد (category) تفویض کرتا ہے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کِرداروں کے

ساتھ اَسمائے صفت واضح طور پر منسلک ہیں؛ لہٰذا یہ کردار بے چہرہ تجریدی اِکائیاں نہیں ہیں جیسا کہ تجریدی افسانے میں عام طور سے دِکھائی دیتی ہیں۔ تجریدی افسانے کا قصہ یہ ہے کہ اُس میں کردار اَپنے خدّ وخال ہی سے محروم نہیں ہوتا' وہ اپنی صفات سے بھی منقطع ہوجاتا ہے؛ چنانچہ وہ کہانی کی Grammar of Narrative کی بُنت میں محض ایک دھاگے کے طور پر شامل دِکھائی دیتا ہے؛ مگر عصمت چغتائی کے کردار اسمِ معرفہ سے مزین اَور اسمِ صفت سے لیس ہیں۔ کہ لیجیے کہ اِس اعتبار سے وہ کردار کے قدیم تصوّر سے ایک بڑی حد تک ہم آہنگ ہیں۔ تشخص کی شرط کردار کے وجود کے لیے ضروری ہے اَور عصمت چغتائی کے کردار اَپنے سماجی نفسیاتی اَور ذہنی اِمتیازات کی بِنا پر اپنا الگ وجود رکھتے ہیں: مثلاً ''تِل'' کی رانی یا ''دو ہاتھ'' کی گوری نچلے طبقے سے تعلق رکھتی ہے جہاں ضبط و اِمتناع کا مَیلان ناپید ہوتا ہے ...... نتیجہ یہ ہے کہ کردار چہکتے بولتے لہُو کی زد پر آئے ہوئے نظر آتے ہیں جبکہ ''کافر'' کی مَیں' معاشرے کے تقاضوں سے آگاہ ہونے کے باعث کوئی اِنقلابی قدم اُٹھانے سے پہلے تذبذب کا شکار ہوتی ہے اَور ''لحاف'' کی بیگم جان' اپنی فطری زندگی کو لحاف اوڑھانے کی مرتکب دِکھائی دیتی ہے۔

کہانی میں اَسمائے صفت کا اِستعمال' کردار کے بارے میں کہانی کار کے رویّے کو بالعموم اِبتدا ہی میں پیش کردیتا ہے: مثلاً اُس کے ساتھ نیکی اَور شرافت یا خباثت اَور بدی کو منسلک کرکے کہانی کار' قاری کے جذبات کو کردار مذکور کی حمایت یا مخالفت میں برانگیخت کرتا ہے۔ اِسی لیے قدیم طرز کی کہانیوں میں اَسمائے صفت کی بنیاد پر ہیرو اَور اُس کے مقابلے میں وِلن کا تصوّر ملتا ہے ...... دونوں اپنی اپنی جگہ مکمل ہستیاں ہیں جن کے کردار متعین اَور مقرر ہیں اَور کہانی کار اِس کا فائدہ اُٹھا کر' قاری کے جذبات سے کھیلنے میں کامیاب ہوتا ہے؛ یعنی اُس کے دِل میں ہیرو کے لیے محبت اَور وِلن کے لیے نفرت پیدا کرتا ہے۔ جدید افسانے نے کرداروں کے ساتھ اس طرح کے اَسمائے صفت منسلک کرنا ترک کردیا ہے تاکہ کردار میں لچک کا اِمکان ہی باقی نہ رہے۔ جدید افسانے کے کردار' پگھلی ہوئی حالت میں دِکھائی دیتے ہیں؛ دُوسرے لفظوں میں جدید افسانے کے کردار کی صفات اُن کی پیشانیوں پر Labels کی صورت میں چسپاں نہیں ہیں ...... یہ صفات ایک بیج کی طرح پھوٹتی اَور برگ وبار لاتی نظر آتی ہیں۔ عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کردار اِس جدید رویّے ہی کے غماز ہیں' وہ جب افسانے میں داخل ہوتے ہیں تو قاری کہہ نہیں سکتا کہ وُہ کیا رُوپ اِختیار کریں

گے؛ مگر افسانے کے مطالعے کے بعد قاری کو یہ کردار اپنے اصل رُوپ میں نظر آ جاتے ہیں۔

اسمِ معرفہ اور اسمِ صفت کے ربط باہم نے عصمت چغتائی کے کرداروں کو ایک بند نظام (Closed System) کا درجہ عطا کیا ہے...... اِس عمل سے اُس کے کردار تجریدی افسانے کے بے نام کرداروں سے مختلف ہو گئے ہیں؛ تاہم جدید اُردو افسانے کے تناظر کو ملحوظ رکھیں تو اُس کا یہ اقدام انوکھا نظر نہیں آئے گا کیونکہ جدید اُردو افسانہ نگاروں میں بیشتر نے اپنے کرداروں کو Closed System کے طور پر ہی پیش کیا ہے: فرق وہاں پڑا ہے جہاں جملے میں فعل کی کارکردگی کا آغاز ہوا ہے کیونکہ فعل کے عمل دخل کے دوران میں ایک اچھا افسانہ نگار محض قِصّہ گو کے مقام پر رُک نہیں جاتا' وہ جذباتی طور پر افسانے کی واردات میں شامل بھی ہو جاتا ہے۔

دراصل ساختیات نے اُس ہیرو نُما کردار کو قبول نہیں کیا جو مقرر اور متعیّن صفات کا نمائندہ ہے؛ ساختیات کے مطابق فرد' رشتوں کی ایک ایسی اِکائی ہے جو بحرانی صورتِ حال میں اندر سے خالی ہو جاتی ہے یعنی اُس کے اندر ایک ایسی Space اُبھر آتی ہے جس میں واقعات اور قوتیں جمع ہونے لگتی ہیں اور ایک طرح کی مہا بھارت کا آغاز ہو جاتا ہے۔ اِس عمل سے فرد کی بنیادی صفات نُمُو پذیر ہو کر سطح پر آ جاتی ہیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ بنیادی صفات حالات و واقعات سے ٹکرا کر' منقلب ہو جاتی ہیں اور کردار کے نقوش واضح ہونے لگتے ہیں۔ لہٰذا زیادہ زور Structuring کے عمل پر ہے۔ منقلب ہونے کا مفہوم محض یہ نہیں کہ صفات کے دھاگے نئے نئے پیٹرن بنانے پر قادِر ہو جائیں' مفہوم یہ بھی ہے کہ وہ ایک خاص سمت میں متحرک ہوں۔ تودوروف نے اِسی بات کو Direct and Teleological Set کا نام دیا تھا۔ آپ کہہ لیں کہ فرد جب رشتوں کی گرہ بن کر ایک خاص سمت میں متحرک ہوتا ہے تو وہ کردار کے درجے پر پہنچ جاتا ہے۔

عصمت چغتائی کی کردار نگاری میں خود کہانی کار کی شرکت نے ایک ایسی صورت پیدا کر دی ہے کہ نہ صرف اُس کے کردار افسانہ نگاری کے دُوسرے کرداروں سے مختلف نظر آنے لگے ہیں بلکہ اُن میں (یعنی عصمت کے کرداروں میں) ایک قدرِ مشترک بھی دِکھائی دی ہے جو کردار میں اِس افسانہ نگار کی شرکت کا بدیہی نتیجہ ہے۔ ویسے یہ ضروری بھی تھا کیونکہ افسانہ نگار اگر کردار کی بُنت میں شامل ہو کر اُسے وہ سمت عطا نہیں کرے گا جو اُس کی اپنی ذات میں مضمر ہے تو اُس کا کردار دُوسرے کہانی کاروں کے کرداروں سے اپنے جذباتی اور نفسیاتی اِمتیازات کی بِنا پر الگ دِکھائی

نہیں دے سکے گا۔ اِس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کردار خود افسانہ نگار کی محض ایک نقل یا Replica ہوتا ہے' مطلب صرف یہ کہ افسانہ نگار کی شرکت کے باعث اُس کی بنیادی احساسی جہت اُس کردار کو عطا ہو جاتی ہے اُور یہ سب کچھ قطعاً غیر ارادی طور پر ہوتا ہے: مثلاً اُس کے کرداروں کی بنیادی جہت کو لیجیے جو ایک طرح کی بغاوت' توڑ پھوڑ' یا کم اَز کم ایک منضبط سماجی یا نفسیاتی پیٹرن سے اِنحراف کی صورت ہے۔

اپنی کہانی لکھتے ہوئے عصمت چغتائی کہتی ہے:

میں بھی روز سفید گھوڑی پر بیٹھنے لگی۔ گھوڑی پر بیٹھ کر مجھے فتح مندی کا بے پناہ احساس ہوا۔ باغی عصمت کی یہ پہلی فتح تھی۔

میں اپنے بھائیوں کے ساتھ وہ سبھی کھیل کھیلتی جو لڑکے کھیلا کرتے تھے۔ گلی ڈنڈا' پتنگ اُور فٹ بال کھیلتے کھیلتے میں بارہ ۱۲ برس کی ہو گئی۔

بچپن میں مجھے سوتے میں چلنے کی عادت تھی۔ دس ۱۰ برس کی عُمر تک یہ عادت رہی۔ سوتے میں اُٹھ کر کہیں بھی نکل جاتی۔ ایک بار کنڈی کھول کر باغ میں چلی گئی۔ جب ہوش آیا تو پیڑ کے نیچے کھڑی تھی۔

کالج پہنچنے تک تو میں برقع بالکل چھوڑ چکی تھی۔

میں نے شاہد کو شادی سے پہلے خوب سمجھایا تھا کہ ''میں گڑبڑ قسم کی عورت ہوں' بعد میں پچھتاؤ گے۔ میں نے ساری عُمر زنجیریں کاٹی ہیں۔ اَب کسی زنجیر میں جکڑی نہ رہ سکوں گی۔ فرماں بردار' پاکیزہ عورت ہونا مجھ پر جچتا ہی نہیں ہے''؛ لیکن شاہد نہ مانے۔

مرد عورت کو پُوج کر دیوی بنانے کو تیار ہے؛ وہ اُسے محبت دے سکتا ہے' عزت دے سکتا ہے' صرف برابری کا درجہ نہیں دے سکتا...... شاہد نے مجھے برابری کا درجہ دیا' اِس لیے ہم دونوں نے ایک اچھی گھریلو زندگی گزاری۔

اِن اِقتباسات سے محسوس ہوتا ہے کہ عصمت چغتائی خود کو ایک ''باغی عورت'' سمجھتی ہے اُور اِس بات پر اُسے فخر بھی ہے؛ لیکن کیا وہ واقعی اپنی بغاوت کی نوعیت کو پوری طرح سمجھ پائی ہے؟...... میرا اَندازہ ہے کہ اُس نے جب خود کو ایک کردار کے طور پر دیکھا ہے تو اُسے ''بغاوت'' تو بالائی سطح پر ایک Label کے طور پر نظر آ گئی ہے مگر وہ اِس بغاوت کے چھپے ہوئے پہلوؤں سے پوری طرح آگاہ نہیں ہو سکی۔ یہ مخفی پہلو قطعاً غیر شعوری طور پر اُس کے تخلیق کردہ نسوانی کرداروں میں شامل ہوتے چلے گئے ہیں۔ چنانچہ جب ہم اُن کرداروں کے اَعمال واَفعال کا اُس کی زندگی اُور اُس

کے ''باغی رویے'' سے موازنہ کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ عصمت چغتائی خود سے پوری طرح آگاہ نہیں ہے...... یہ اچھی بات بھی ہے کیونکہ اِنسان خود کو اگر ایک کُھلی کتاب کی طرح پڑھ ڈالے تو زِندگی کی ساری پُراسراریت ہی ختم ہو جائے۔ خوش قسمتی سے خود کو تمام وکمال ''پڑھ سکنا'' ممکن بھی نہیں ہے۔ دِل دریا سمندر سے زیادہ ڈونگھا متصوّر ہوتا ہے اَور آئس برگ کا بھی تین چوتھائی حصہ پانی میں چھپا ہوتا ہے؛ تاہم اِس میں بھی کوئی شک نہیں کہ عصمت چغتائی نے اپنی شخصیت کے غالب رُجحان کا (بالائی سطح ہی پر سہی) ایک حد تک اِدراک ضرور کیا ہے۔

عصمت چغتائی کے نسوانی کِرداروں میں بغاوت کا یہ مَیلان ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہے مگر یہ بغاوت انٹلیکچوئل قسم کی بغاوت نہیں' جیسا کہ خود اُس کی آپ بیتی سے مترشح ہے۔ مردانہ پَن اَپنانے کا رویّہ مثلاً لڑکوں کے کھیلوں میں شرکت یا کھانا پکانے اَور سینے پرونے کے نسوانی مَیلان سے اِنحراف یا ہاؤس وائف بننے سے گریز یا پردہ نہ کرنے کا رویّہ یا ملازمت اِختیار کرنے کی روِش...... یہ سب باتیں آج کے معاشرے میں ''بغاوت'' کے تحت شمار نہیں ہوتیں' یہ آزادیِ نسواں کی تحریک کا حصہ متصوّر ہوتی ہیں؛ مگر عصمت چغتائی کے زمانے میں یہ سماجی سطح کی بغاوت ہی قرار پائی تھیں۔ تاہم اُس کی اصل بغاوت اِن چھوٹی چھوٹی بغاوتوں سے عبارت نہیں تھی' اُس کی اصل بغاوت اِس بات میں تھی کہ اُس کے نسوانی کِرداروں میں ایک ایسی عورت اُبھر آئی جو ایک پروٹوٹائپ کے طور پر اُس کی سائیکی میں موجود تھی۔ آغازِ کار میں یہ عورت ایک نارمل ہستی کی طرح کہانی میں داخل ہوئی مگر جیسے جیسے وہ دُوسرے کرداروں سے متصادِم ہوئی اَور حالات و واقعات سے گزرتی گئی' خود اُس کے اَندر کی چٹان یا ڈائن یا امربیل یا طوائف یا لزبین مضبوط سے مضبوط تر ہوتی چلی گئی۔ کہ لیجیے کہ چونکہ یہ عورت طبعاً باغی تھی' لہٰذا اُس کے راستے میں جو کردار' روایات یا سماجی مظاہر آتے' وہ حفاظتِ خود اِختیاری کے تحت خود بھی اُس عورت سے متصادِم ہو جاتے۔ دونوں صورتوں میں ''عورت'' تو قدم بہ قدم فعال ہوتی گئی مگر اُس کے راستے میں آنے والے کردار اَور مظاہر ''اُدھڑتے'' چلے گئے۔ اِس سلسلے میں اُس کے متعدّد نسوانی کرداروں کا ذِکر کیا جا سکتا ہے: مثلاً ''چڑی کی دُکی'' کی عالمہ جو اَپنی بدصورتی کے باعث شادی بیاہ کی مارکیٹ میں سستے داموں فروخت ہونے والی جنس ہے مگر جس کے اَندر ایک توانا عورت چھپی بیٹھی ہے۔ چنانچہ جب وہ عبدالحیٔ کی زِندگی میں داخل ہوتی ہے تو اُس کے دِل میں اپنے لیے نفرت پیدا کر کے

بالآخر اُسے اِسی ہتھیار سے کاٹ بھی ڈالتی ہے۔ مرد کو فتح کرنے کے لیے عورت نے ہمیشہ خوبصورتی کو بطورِ آلہ، ضرب اِستعمال کیا ہے مگر عالمہ خوبصورتی سے محروم ہے۔ تلافی کے طور پر اُس کے اَندر کی ''عورت'' فعال ہو جاتی ہے اُور پہلے ہی وار میں عبدالحیٔ کی شخصیت (بلکہ کہنا چاہیے کہ اُس کے سارے Defence Mechanism کو) توڑ پھوڑ دیتی ہے۔ چنانچہ عبدالحیٔ بظاہر تھُوتھُو کرتا مگر اَندر سے ٹوٹتا چلا جاتا ہے اُور عالمہ کی مقناطیسی شخصیت اُسے اِس حد تک بے دست و پا کر دیتی ہے کہ وہ اُسے اپنانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ افسانے کے آخر میں جب عبدالحیٔ کی اماں کہتی ہے:

> ''ہائے تجھے تو چڑی کی ڈکّی (مراد عالمہ) سے گھِن آتی تھی!''
> عبدالحیٔ جواب دیتا ہے: ''وہ تو آتی ہے اُور آتی رہے گی۔''
> ''پھر تجھے کیا ہو گیا ہے میرے لال ...... کیوں اپنی زندگی مٹی میں مِلا دی؟''
> ''کالی مائی نے جادُو کر دیا ہے'' ...... عبدالحیٔ نے مسکین صورت بنا کر کہا اُور بڑی دھوم دھام سے اپنی زندگی مٹی میں مِلا دی ......

حتیٰ کہ عالمہ کو کالی مائی کہنا ایک معنی خیز خطاب ہے کیونکہ اِس سے ذہن فی الفور کالی یا Devouring Mother کی طرف راغب ہوتا ہے جو عورت کا تخریبی رُخ ہے اُور ہر نسوانی کِردار میں چھپا ہوتا ہے؛ اُور جب ضرورت پڑے تو باہر بھی نکل آتا ہے' شاید اِسی لیے عورت کے بارے میں کہا گیا ہے کہ

There is a jungle in the heart of every woman.

کچھ یہی صورت اُس کے افسانے ''تِل'' کے کِردار رانی کی ہے۔ رانی سماج کے نچلے درجے سے تعلق رکھتی ہے' لہٰذا اُن اِمتناعات سے محفوظ ہے جو سماج کے اُوپر والے طبقات میں رائج ہیں۔ مگر رانی اِس کے علاوہ جنسی طور پر ایک مشتعل عورت کا رُوپ بھی ہے ...... اِس اعتبار سے وہ بھی کالی کے مشابہ ہے۔ تِل خود بظاہر ایک چھوٹا سا داغ ہے لیکن افسانے کے اَندر وُہ نہ صرف رانی کے وُجود کی علامت بن جاتا ہے بلکہ بڑھ اُور پھیل کر' معاشرے کی اخلاقیات کے سامنے ایک متوازی قوت کے طور پر بھی اُبھر آتا ہے۔ یہ متوازی قوت ایک طوفان ہے جو گنیش چندر چودھری کی ثابت و سالم شخصیت کی ساری پتواروں کو توڑتا اُور تختوں کو لخت لخت کر دیتا ہے ...... اِس حد تک کہ چودھری کی شخصیت Deconstruct ہو جاتی ہے۔ افسانے کے آخر میں صورتِ حال کچھ یوں اُبھرتی ہے:

> ''چودھری کا نہیں تھا'' ...... اُس نے بھری کچہری میں حلف اُٹھا کر کہہ دیا: ''چودھری تو ہیجڑا ہے'' ...... اُس نے لاپرواہی سے کہا: ''وہ رتنا سے پوچھو یا چنن سے' اَب مجھے کیا

معلوم''...... وہ اپنی پُرانی اَدا سے اِٹھلائی۔ ایک خاموش گرج اَور چمک کے ساتھ سیاہ پہاڑ چودھری کی ہستی پر پھٹا اَور دُور سیاہی میں اَور بھی گول' اُبھرا ہوا نقطہ پھرکنی کی طرح گھومنے لگا۔ چودھری اَب سڑک کے کِنارے کوئلے سے لکیریں کاڑھتا رہتا ہے...... لمبی' تکونی' گول' جیسے جلا ہوا داغ!

گویا تِل جو رانی کی تحویل میں ایک خونیں گُرز کا درجہ رکھتا تھا' اَب چودھری کے دِل میں اُتر گیا ہے اَور وہ ایک بے جان سیارے کی طرح اُس مقناطیسی بیہ گولے کے گِرد گھومتا چلا گیا ہے۔

عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کِردار' اپنی منفی قوت کے بَل پر ہی اُبھرتے اَور کہرام برپا کرتے ہیں: مثلاً ''دوہاتھ'' میں بظاہر معاشی مسئلے کو مرکزی اہمیت تفویض کی گئی ہے اَور اخلاقیات کو معاشی ضرورت کے تابع متصوّر کیا گیا ہے (کسی حد تک یہ رویہ ترقی پسند نظریے کا غماز بھی ہے)؛ لیکن افسانے کا مرکزہ دراصل گوری ہے جو رانی ہی کی طرح سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے کے باعث سماجی اِمتناعات کا احترام کرنے سے قاصر ہے۔ فرق یہ ہے کہ رانی جنسی طور پر مشتعل عورت کے رُوپ میں اُبھری تھی جبکہ گوری سماجی اخلاقیات سے اِنحراف کی ایک مثال ہے۔ وہ سماج میں رہتے ہوئے بھی جنگل کے اُس قانون کے تابع ہے جو نسل کے تسلسل کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے' چاہے یہ عمل سماجی قوانین کے تابع ہو یا نہ ہو۔ گوری جنگل کی مخلوق ہے لیکن افسانے میں اُس کا وجود' اپنی فطری بیباکی اَور عریانی کے ساتھ اِس طور اُبھرا ہے کہ اُس کے چاروں طرف موجود بہت سے سماجی بندھن تار تار اَور پگڑیوں کے بَل کُھل کُھل گئے ہیں اَور اُس کے محلے کی ساری بیویوں کے سروں پر شوہروں کے ''غلاظت'' میں دھنس جانے کا خطرہ منڈلانے لگا ہے۔ صورتِ حال کچھ یوں نظر آتی ہے:

گوری کیا تھی' بس ایک مرکھنا لمبے لمبے سینگوں والا بجار تھا کہ چُھوٹا پھرتا تھا...... لوگ اپنے کانچ کے برتن بھانڈے دونوں ہاتھوں سے سمیٹ کر کلیجے سے لگاتے اَور جب حالات نے نازک صورت پکڑلی تو شاگرد پیشے کے مہلاؤں کا ایک باقاعدہ وفد اماں کے دربار میں حاضر ہوا۔ بڑے زور شور سے خطرے اَور اُس کے خوفناک نتائج پر بحث ہوئی۔ پتی رکھشا کی ایک کمیٹی بنائی گئی جس میں سب بھاوجوں نے شدّومد سے ووٹ دیے۔

گویا رانی کی طرح گوری نے بھی توڑ پھوڑ ہی کا مظاہرہ کیا ہے...... فرق یہ ہے کہ رانی نے ایک شخص (چودھری) کے کِردار کو پاش پاش کیا تھا جبکہ گوری نے پورے محلے کی اخلاقیات کا مُنہ

چڑایا ہے اُور معاشرے کو سماجی قوانین کے چھتر تلے سے نکال کر جنگل کے حوالے کر دیا ہے۔

جہاں ''دو ہاتھ'' کی گوری فطرت کا شاہکار ہے، وہاں ''لحاف'' کی بیگم جان فطرت کے نظام سے اِنحراف کی ایک مثال ہے۔ بظاہر اُس کا عمل ایک اِنتقامی کارروائی قرار پائے گا کیونکہ وہ اپنے شوہر نواب صاحب سے اُس کی بے اعتنائی کا اِنتقام لیتی ہے؛ مگر اَصلاً یہ اُس کی شخصیت کا متشدّد رُخ ہے جو فطرت کے متوازی آکھڑا ہوا ہے۔ بیگم جان کو کھجلی کا مرض ہے جو مرض کم اَور نفسیاتی سطح کی ''بے قراری'' زیادہ ہے۔ وہ بغاوت کا آغاز اَپنے ہی جسم کو تختۂ مشق بنا کر کرتی ہے اَور پھر وائرس کو پھیلانے کی مرتکب ہوتی ہے: مثلاً افسانے کی ''مَیں'' ایک نوخیز لڑکی ہے...... ایک کلی جسے پھول بننا اَور پھر نسل کے تسلسل کو جاری رکھنا ہے؛ مگر بیگم جان قطعاً غیر شعوری طور پر اُس لڑکی کو بھی اُس کے فطری منصب سے ہٹا کر اَپنی بانجھ دُنیا میں داخل کرنے کی کوشش کرتی ہے جو فطرت کے قوانین کی صریحاً خلاف ورزی ہے۔ بیگم جان نے اپنی غیر فطری زِندگی کو ''لحاف'' اوڑھا رکھا ہے تاکہ وہ معاشرے کی تیز نگاہوں سے اوجھل رہے مگر معاشرہ ایک ایسی قوّت ہے جو دیواروں تک کو پار کر جاتا ہے۔ وہ جو کہا گیا کہ دیواروں کے بھی کان ہوتے ہیں، اُس کا مطلب یہ ہے کہ اِنسان جس شے سے اپنے اعمال کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے، وہ خود ہی اُس کے اَعمال کی مخبر بن جاتی ہے۔ ''لحاف'' میں بیگم جان نے لحاف کو پردہ بنایا ہے مگر لحاف نے آسیبی شعلوں میں ڈھل کر اَور جا بجا روزن بنا کر اَپنے اَندر کے وُجود کو منکشف کر دیا ہے جس کے نتیجے میں افسانے کی ''مَیں'' لحاف میں داخل ہونے کے بجائے لحاف سے متنفر ہو گئی ہے۔ ایک طرح سے یہ معاشرے کی فتح بھی ہے کہ اُس نے وائرس کو پھیلنے سے روک دیا ہے مگر بیگم جان کا اِقدام بھی اپنی جگہ ''کامیاب'' ہے کہ اُس نے ''مَیں'' کو نفسیاتی کرب میں مبتلا کر دیا ہے (منٹو کے ''کھول دو'' پر فحاشی کا اِلزام لگا لیکن اُس پر اصل اِلزام یہ لگنا چاہیے تھا کہ اُس نے اَذہان کو جنس سے متنفر کر کے ایک نفسیاتی اُلجھن میں مبتلا کر دیا)۔ ''لحاف'' کی ''مَیں'' پر لحاف کے اَثرات اِس اِمکان ہی کا ثبوت ہیں۔ گویا وُہ جو کام جسمانی سطح پر نہ کر سکی اُسے نفسیاتی سطح پر کرنے میں کامیاب ہوئی۔ دونوں سطحوں کا مقصد دُوسرے کردار کو اُس کے فطری وظائف سے برگشتہ کرنا تھا۔ سو اُس نے اَیسا کرنے میں کامیابی حاصل کر لی۔

مگر عصمت چغتائی کے افسانوں میں ایسے کردار بھی اُبھرے ہیں جو اَپنے اَندر کی متشدّد مشتعل یا منتقم مزاج عورت کا رُوپ نہیں ہیں؛ وہ عورت کے اناپورنا یا مثبت رُوپ کو سامنے لاتے ہیں۔ تاہم

نتائج کے اعتبار سے دونوں میں زیادہ فرق نہیں کیونکہ دونوں موجود فضا اَور اُس کے کرداروں کو اتھل پتھل کرتے ہیں ...... ایک لوہے کی تلوار سے' دُوسرا سونے کی تلوار سے۔ مثلاً ''جڑیں'' کی اماں جو بقولِ مصنفہ ''اپنی جگہ پر اَیسے جمی رہیں جیسے بڑ کے پیڑ کی جڑ آندھی طوفان میں کھڑی رہتی'' ایک اَیسا نسوانی کردار ہے جس نے اپنے خاندان کی نقل مکانی میں شریک ہونے سے اِنکار کردیا ہے ......محض اِس لیے کہ وہ دھرتی سے اکھڑنے کو مَوت کا پیغام سمجھتی ہے۔ صورت یُوں اُبھرتی ہے کہ زمانے کی ہَوا پہلے متحرک ہوتی ہے' پھر طوفانی ہوجاتی ہے اَور اَماں کے سارے پھول اَور پھل (یعنی اُس کے جگر کے ٹکڑے) زمانے کی تیز آندھی کے ساتھ اُڑ جاتے ہیں؛ مگر خود اَماں ایک جڑ ہے جس کی جہت عمودی ہے نہ کہ زمانے کی ہَوا کی طرح اُفقی۔ لہٰذا جب خاندان اُس کے بغیر سفر کرتا ہے تو بکھر جاتا ہے۔ اماّں کے اِس اِقدام کو ''ضِد'' قرار نہیں دیا جاسکتا ...... یہ اُس کی مجبوری ہے کیونکہ جڑ زمین سے غذا حاصل کرتی ہے' ہَوا سے نہیں!

مثبت رُوپ کی حامل سولہ[۱۶] سال کی رُخسانہ بیگم (جو افسانہ ''امر بیل'' میں اُبھری ہے) اِسی وضع کا ایک اَور نسوانی کردار ہے۔ وہ کسی قسم کے باغی رویّے کا مظاہرہ نہیں کرتی اَور ہر صورتِ حال سے سمجھوتا کرتی چلی جاتی ہے۔ مثلاً جب اُس کی شادی چالیس[۴۰] سالہ شجاعت سے ہوتی ہے تو وہ اُسے دِل و جان سے قبول کرلیتی ہے اَور پھر آخر تک اُس کے ساتھ وفادار رہنے کے علاوہ اُس کی خدمت ایک اچھی بیوی کی طرح کرتی ہے؛ مگر خود اُس کی جوانی اُس کے شوہر کو ''منہدم'' کردیتی ہے۔ بالائی سطح پر رُخسانہ بیگم کی جوانی اُس کے شوہر کے لیے لباسِ فاخرہ ہے لیکن درپردہ یہی جوانی امربیل کی طرح شجاعت (رخسانہ کے شوہر) کا لہُو پیتی ہے' بالکل جس طرح داستانوں کی ڈائن پیا کرتی تھی۔ ''تِل'' کی رانی اَور ''امر بیل'' کی رُخسانہ بیگم اصلاً ایک جیسے کردار ہیں کہ فریقِ مخالف کی ساری شخصیت کو تار تار کردیتے ہیں؛ تاہم اُوپر کی سطح پر اِن دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ رانی سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتی ہے' لہٰذا نچلے طبقے کی ''اخلاقیات'' اُس پر حاوی ہے جبکہ رُخسانہ بیگم متوسط طبقے کی عورت ہے اَور متوسط طبقے کی اُس اخلاقیات کے تابع ہے جو جنسی خواہشات کو کچلنے پر زور دیتی ہے۔ اِسی طرح رانی ایک بے سمت' غیر شادی شدہ اَور جنسی طور پر مشتعل عورت ہے جبکہ رُخسانہ بیگم شادی شدہ' بااخلاق اَور خوب رُو ہے۔ تاہم جس طرح رانی کے تِل نے چودھری کو بے دست وپا کردیا تھا' اُسی طرح رُخسانہ بیگم کی خوبصورتی اَور جوانی نے اُس کے شوہر کو

ہلا کر رکھ دیا ہے۔ بقولِ مصنفہ:

> ''امر بیل'' پھیلتی رہی، برگد کا پیڑ سوکھتا رہا۔ آخر میں جب شجاعت کی میت صحن میں بنی سنوری رکھی ہوئی تھی، رخسانہ بیگم گم صُم بیٹھی تھی جیسے قدرت کے سب سے مشاق فن کار نے اپنے بے مثل قلم سے کوئی شاہکار بنا کر سجا دیا ہو۔

کچھ اسی وضع کی صورتِ حال افسانہ ''ڈائن'' میں بھی اُبھرتی ہے۔ ''ڈائن'' کی اماں جان حامد کی ساس ہے جو اُمر بیل کی طرح سارے گھر پر سایہ کناں ہے اور رضیہ اور حامد کی عُمروں کو خود بسر کرنا چاہتی ہے۔ اس سے حامد کی اِزدواجی زندگی ٹوٹ پھُوٹ کا شِکار ہو جاتی ہے اور اُسے یُوں لگتا ہے جیسے اُس کے گھر کے اندر کوئی ڈائن گھُس آئی ہے جس نے اُس سے اُس کی بیوی رضیہ کو چھین لیا ہے۔ آخر میں جب حامد اپنی ساس کو برداشت نہیں کر سکتا اور شدید ردِ عمل کا مظاہرہ کرتا ہے تو ''اماں جان'' اُس کے غیر معمولی ردِ عمل کو کسی فرضی معاشقے کا کارن قرار دیتے ہوئے کہتی ہے:

> ''خدا غارت کرے اُس ڈائن قطامہ کو جو میری بچّی کا گھر بگاڑ رہی ہے'' اور نہیں جانتی کہ ڈائن قطامہ تو وہ خود ہے جس نے بچّی کے گھر کو بیخ و بُن سے اکھیڑ دیا ہے۔

مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو عصمت چغتائی کے نسوانی کِرداروں کی ایک اپنی زبان (Language) ہے اور وہ زبان ہی کی طرح اسمِ صفت اور فعل سے مرتب ہوئے ہیں۔ اِسم کی سطح پر اُس کے کِرداروں مثلاً ''تِل'' کی رانی، ''دو ہاتھ'' کی گوری، ''کافر'' کی مَیں، ''پیشہ'' کی سیٹھانی، ''امر بیل'' کی رخسانہ، ''چڑی کی دُکّی'' کی عالمہ، ''لحاف'' کی بیگم جان، ''ڈائن'' کی اماں وغیرہ کے بطون میں عورت کا اُسطوری یا آرکی ٹائپل رُخ صاف نظر آتا ہے؛ مگر یہ عورت محض اُن تمام نسوانی کرداروں کی حاصل جمع نہیں، یہ اُس سے ''کچھ زیادہ'' ہے اور یہ ''کچھ زیادہ'' کا عُنصر خود مصنفہ کی شخصیت نے مہیا کیا ہے۔ اگر ایسی بات نہ ہوتی تو پھر یہ کردار ہُو بہُو اُسی صورت میں دیگر افسانہ نگاروں کے ہاں بھی نظر آ جاتے اور خود عصمت چغتائی کے نسوانی کِردار بھی ایک دُوسرے کا چربہ دِکھائی دیتے مگر ایسا نہیں ہوا۔ عصمت چغتائی کا ہر کِردار اپنا ایک منفرد وُجود رکھتا ہے جو خود اُس کی شخصیت کی چھوٹ پڑنے سے ''چیزے دیگر'' بن گیا ہے۔ صفت کی سطح پر اُس کے یہ جُملہ کِردار معاشرے کی مختلف سطحوں سے ماخوذ ہونے کے باعث اپنے مخصوص خدّوخال کے ساتھ نمودار ہوئے ہیں؛ تاہم وہ ''ٹائپ'' نہیں ہیں ...... اگرچہ اُن کی اَساس پروٹو ٹائپ پر اُستوار ہے، پھر بھی

مصنفہ نے پروٹو ٹائپ کی سطح پر کردار ہی کے نقوش اُبھارے ہیں ...... یُوں کہہ لیجیے کہ پروٹو ٹائپ جب اپنے پیمانے سے چھلکا ہے تو نئی صفات کا حامل بن کر، کردار میں متشکل ہوگیا ہے۔ رہا فعل کا معاملہ تو اِس سطح پر عصمت چغتائی کے جُملہ نسوانی کردار مختلف واقعات اَور سانحات سے گزر کر نامیاتی طور پر نشو و نُما پاتے اَور قدیم کرداروں کی طرح شروع سے آخر تک مقرر اَور متعین صورت میں قائم رہنے کے بجائے ہمہ وقت اپنے متحرک باطن کو منکشف کرتے دِکھائی دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فعل کی سطح پر اُس نے اِن کرداروں کی اِنفرادیت کو پُوری طرح اُجاگر کیا ہے کیونکہ بحرانی صورتِ حال ہی میں کردار کی مخفی توّتیں متحرک ہوکر اپنا بھرپور اِظہار کرتی ہیں۔ اُس کے یہ کردار عمُودی اَور اُفقی دونوں سطحوں پر فعال دِکھائی دیتے ہیں۔ عمُودی سطح مشابہت پر اُستوار ہوتی ہے ...... اِس سطح پر زبان اپنے اجتماعی بنیادی رُخ سے مدد طلب کرتی ہے اَور اِنتخاب اَور اِرتباط کے ذریعے اِستعاراتی رویئے کو متحرک کرکے' بات میں عمُودی گہرائی پیدا کرتی ہے۔ یہی کچھ کردار نگاری کے عمل میں بھی ہوتا ہے جہاں افسانہ نگار کردار کے عقب یا بطن میں جھانکتا ہے اَور اِنتخاب اَور اِرتباط کے ذریعے کردار میں عمُودی گہرائی پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں میں عورت کے بنیادی رُوپ کی موجودگی اُس کے ہاں Paradigamatic رویے ہی کی غماز ہے۔ رہا اُفقی سطح کا قصہ تو اِس معاملے میں بھی اُس نے واقعات اَور سانحات کی ایک فطری رَو کو جنم دیا ہے یعنی ایک ایسی صورت کو جس میں واقعات اَور سانحات جملے کی لسانی ترتیب کی طرح اپنے صحیح مقام پر فائز ہیں ...... چنانچہ اُن سے ''شور'' پیدا نہیں ہوتا' وہ سب ایک خاص معنی پر منتج ہوتے دِکھائی دیتے ہیں۔

افسانے اَور اُس کے قاری (یا نقاد) کا رِشتہ ناقابلِ شکست ہے مگر قاری افسانے کے سامنے جھولی پھیلائے بیٹھا نہیں ہوتا جس میں افسانہ نگار کہانی یا کردار کی بھیک اُنڈیل دے۔ اِس کے برعکس وہ افسانے کے Text کے ساتھ کھیلتے ہوئے معنی کی نئی سطحوں کو خلق کرنے میں کامیاب ہوتا ہے: اِس کا مطلب یہ ہے کہ وہ افسانے کو اَز سرِ نَو ''لکھتا'' ہے مگر خود قاری کا بھی اپنی جگہ ایک مسئلہ ہے ...... وہ ایسے کہ ہر قاری کے اَعماق میں کچھ ''نمونے'' (Paradigms) وہبی طور پر موجود ہوتے ہیں جن کے مطابق وہ افسانے کے پلاٹ اَور کردار کو دیکھنے کا متمنی ہوتا ہے۔ اِس سلسلے میں نارتھ روپ فرائی نے چار Mythos کا ذِکر کیا ہے یعنی بہار، گرمی خزاں اَور سردی جو زندگی کی بنی

بنائی Categories ہیں۔ ''بہار'' کے تحت ایسے پلاٹ اَور کِردار قابلِ ذِکر قرار پاتے ہیں جن میں محبت کامگار ہوتی ہے اَور ظالم سماج جو محبت کرنے والوں کا اَزلی واَبدی دُشمن ہونے کے باعث ہمیشہ اُن کے راستے میں رُکاوٹ بنتا ہے' ناکام ونامراد ہوجاتا ہے۔ ''گرمی'' کے تحت کِردار مہم جُوئی میں مبتلا ہوتے ہیں سفر کے پُرخطر مراحِل سے گزرتے اَور بالآخر دُشمن کو تہ تیغ کرکے دم لیتے ہیں۔ ''خزاں'' کامعاملہ یہ ہے کہ اِس کے زیرِ اَثر کِردار کا اَلمیہ نمودار ہوتا ہے یعنی وہ اپنے اِنسانی یا غیر اِنسانی دُشمنوں کے ہاتھوں مات کھا جاتا ہے۔ ''سردی'' کے تحت کِردار کی مہم ناکام ہوجاتی ہے اَور کِردار' یا تو مرجاتا ہے یا پھر دیوانگی میں مبتلا نظر آتا ہے۔ ایک عام قاری تو افسانہ نگار سے ایسی کہانی سننے کا متمنی ہوگا جو اِن مدوں (Categories) کے عین مطابق ہو؛ مگر ایک صاحبِ نظر قاری کہانی سننے کی فطری طلب میں جمالیاتی تسکین کی طلب کو بھی شامل کرے گا جو پلاٹ کی مقرر اَور متعین کھائیوں سے باہر نکلنے کی ایک صورت ہے۔ رُوسی فارمل اِزم والوں نے اِس عمل کو Foregrounding کا نام دیا تھا: اِس کامفہوم یہ تھا کہ تخلیق کار تخلیق کا متن انوکھا بنا کر پیش کرتا ہے جس سے قاری کو حیرت کے وہ لمحات ملتے ہیں جو جمالیاتی حظ کی تحصیل پر منتج ہوجاتے ہیں۔ ساختیات والوں کا کہنا ہے کہ انوکھا بنانے کا عمل قرأت کے عمل میں مضمر ہے مگر یہ پُوری سچائی نہیں کیونکہ ایسا ہو تو ایک عام سی کہانی اَور ایک اعلیٰ پایے کے افسانے میں کوئی فرق ہی باقی نہ رَہ جائے ...... وجہ یہ کہ قاری اپنی معنی آفرینی کی جبلت کو متحرک کرکے' ایک عام سی کہانی میں بھی متعدِد نفسیاتی سطحیں خلق کرسکتا ہے۔ شعر کے باب میں ساختیات والوں کا یہ کہنا کہ عام سی اخباری نثر کو بھی Txet کے طور پر لکھا جائے تو اِس سے شعری کیفیات کا اِنشراح ہونے لگتا ہے' صحیح نہیں ہے۔ میں ذاتی طور پر قرأت کے عمل کی تخلیقیت کا قائل ہوں لیکن اُسی صورت میں جب خود Text فن کے اعلیٰ مدارِج پر فائز ہو یعنی انوکھا بنانے اَور حیرت کو جگانے پر قادِر ہو۔ افسانے کے کِردار کی پیشکش کے سلسلے میں افسانہ نگار کی تخلیقیت کو کم اُہمیت تفویض کرنے کی کوشش ناقابلِ فہم ہے کیونکہ افسانہ نگار اپنے تخلیقی عمل کے ذریعے کِردار کو پروٹو ٹائپ کے سانچے سے چھلکانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اِس کے بعد قاری اُس کے کِردار کے بہت سے دیگر پرتوں کو روشنی میں لاکر' اُسے ایسی متعدِد نئی سطحیں تفویض کرتا ہے جن سے ''انوکھا بنانے کا عمل'' مزید تیز اَور کٹیلا ہوجاتا ہے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کِرداروں کی اُہمیت اِس بات میں ہے کہ وہ ٹائپ کے سانچے سے چھلکنے کا منظر دِکھاتے

ہیں اَور اَپنے اِس عمل میں کرداروں کو مکمل کرنے پر بھی اکساتے ہیں۔ جس طرح مصوّری کا کوئی شاہکار دیکھنے پر ناظر کے ہاں متخیلہ برانگیخت ہو جاتا ہے اَور وہ تصویر میں موجود Spaces اَور Gaps کو اپنے دیکھنے کے عمل سے پُر کرتا اَور اُسے مزید حیرت انگیز اَور انوکھا بنا دیتا ہے' بالکل اُسی طرح ''کردار'' کا قاری بھی کردار میں موجود بہت سے Gaps کو پُر کرکے' اُس میں گہرائی اَور وسعت پیدا کرتا ہے۔ یُوں بھی فن کار کا کام ایسی ''فنی تکمیل'' کا مظاہرہ کرنا نہیں ہے جس سے قاری کا تخلیقی عمل رُک جائے؛ اُس کا کام تو تخلیق کی ایک ایسی ''فنی تکمیل'' کا مظاہرہ کرنا ہے جس میں ناتمامی کا عُنصر موجود رہے یعنی جس کے اَطراف کھلے ہوں تاکہ قاری کی تخلیقی کارکردگی جاری رَہ سکے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار' کاریگری کے نمونے نہیں جن میں کوئی خلا موجود نہیں ہوتا ...... وہ تو ایک اَیسا پیٹرن ہیں جس میں کردار کے دھاگے سدا بنتے اَور ٹوٹتے رہتے ہیں۔ قاری جب خود بھی اِس پیٹرن میں داخل ہو کر بنانے اَور بگاڑنے کے عمل میں شریک ہوتا ہے تو اُسے اِن کرداروں کے بے پناہ اِمکانات کا فی الفور احساس ہو جاتا ہے۔

(معنی اَور تناظر)

منٹو کے افسانوں میں عورت

میر کے بہتّر نشتروں کا ذِکر بہت سُنا ہے مگر کتنے لوگ اِن نشتروں کی نشان دہی کے معاملے میں ہم خیال ہیں ...... بہت کم! وجہ یہ کہ میر کے ہر قاری نے اپنے طور پر بہتّر نشتروں کی ایک فہرست مرتب کر رکھی ہے۔ یہی ایک بڑے تخلیق کار کا اِمتیازی وصف ہے کہ اُسے محض ایک یا چند ایک تخلیقات کے حوالے سے پہچانا نہیں جاتا۔ اُس کے تخلیق کردہ مواد کا بڑا حصہ اُس کے تخلیقی لمس کے باعث اپنی ایک الگ شان رکھتا ہے اَور اُس میں سے کسی بھی حصے کو مسترد کرنے سے پہلے سَو بار سوچنا پڑتا ہے۔ منٹو کا معاملہ یہ ہے کہ اُس کے ہاں دو طرح کے افسانے ملتے ہیں...... ایک وہ جنھیں آپ اوّل درجے کی تخلیقات قرار دینے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہ کریں اَور اکثر لوگ اِس سلسلے میں آپ کے ہم خیال ہوں؛ دُوسرے وہ جنھیں آپ پہلی ہی قرأت میں مسترد کر دیں اَور لوگ اِس معاملے میں بھی آپ سے متفق ہوں۔ نتیجہ دیکھ لیجیے کہ منٹو کے فن کے کسی بھی پہلو کا جائزہ لینے کے لیے ہمیں لامحالہ اُس کے چند ہی افسانوں سے بار بار رُجوع کرنا پڑتا ہے۔

منٹو کے بیشتر افسانوں کا موضوع "عورت" ہے ...... "بیشتر" اِس لیے کہ اُس کے ہاں "ٹوبہ ٹیک سنگھ" اَور "نیا قانون" ایسے افسانے بھی ملتے ہیں جن کا موضوع مختلف اَور تناظر زیادہ وسیع ہے۔ مگر اُن افسانوں میں بھی جن میں عورت کو موضوع بنایا گیا ہے، اوّل درجے کی تخلیقات صرف چند ایک ہیں۔ لہٰذا منٹو کے افسانوں کی عورت کے خدّوخال دریافت کرنے کے لیے اِن چند افسانوں کا مطالعہ ہی کافی ہے۔ چونکہ منٹو کے ہاں عورت کے مختلف نمونوں اَور صورتوں کے پسِ پُشت ایک خاص "عورت" پروٹو ٹائپ کے طور پر موجود ہے، اِس لیے فن کے حوالے سے نہ سہی، اِس پروٹو ٹائپ کے حوالے سے اِن افسانوں کا مطالعہ بھی نتیجہ خیز ثابت ہوسکتا ہے۔ مثلاً افسانہ "بچنی" کی بچنی، "بھنگن" کی بھنگن، "سَودا بیچنے والی" کی سلمیٰ، "عشقیہ کہانی" کی

عذرا، ''بدصورتی'' کی حامدہ وغیرہ نام' صورت اَور مزاج کے اِعتبار سے متنوّع اَوصاف کی حامل عورتیں ہیں مگر اِن سب میں عورت کا وُہ پروٹوٹائپ (Proto Type) ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہے جو منٹو کو عزیز تھا۔ دیکھنا چاہیے کہ یہ پروٹوٹائپ کیا ہے!

منٹو نے اپنے افسانے ''کالی شلوار'' میں لکھا ہے:

> بائیں ہاتھ کو کُھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹڑیاں بچھی تھیں۔ دُھوپ میں لوہے کی یہ پٹڑیاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی رگیں بالکل اُن پٹڑیوں کی طرح اُبھری رہتی تھیں...... کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبّے کو' جسے اِنجن نے دھکّا دے کر چھوڑ دیا ہو' اکیلے پٹڑیوں پر چلتا دیکھتی تو اُسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اُسے بھی کسی نے زندگی کی پٹڑی پر دھکّا دے کر چھوڑ دیا ہے اَور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دُوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اَور وہ چلی جا رہی ہے ...... جانے کہاں! پھر ایک اَیسا وقت آئے گا جب اِس دھکّے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اَور وہ کہیں رُک جائے گی۔

یہ اِقتباس منٹو کے افسانوں کی عورت کے اصل خدّوخال پیش کرتا ہے یعنی یہ کہ وہ بنیادی طور پر ایک گھریلو عورت ہے جو کسی ایک کا پلّو تھام کر عُمر بھر کے لیے رُک جانا چاہتی ہے مگر زندگی نے اُس سے دھوکا کیا ہے...... اِنجن نے اُس سے اپنا پلّو باندھنے کے بجائے اُسے دھکّا دے کر اکیلا چھوڑ دیا ہے...... لوگ اپنی مرضی کے مطابق کانٹے بدل رہے ہیں مگر وہ خود بے دست و پا' رُکنے کی خواہش کے باوجود' رُک نہیں پا رہی۔ تاہم اُس کے ہاں یہ خواب ہمہ وقت موجود رہتا ہے کہ جب دھکّے کا زور ختم ہوگا تو وہ کہیں نہ کہیں ضرور رُک جائے گی۔

ہر چند کہ مندرجہ بالا تمثیل میں منٹو نے ''کالی شلوار'' کی سلطانہ کے محسوسات پیش کیے ہیں' اَور بعد اَزاں اپنے ایک مضمون میں اِس تمثیل کی بنیاد پر دیشاؤں کی زِندگی کا عام پیٹرن بیان کرنے کی بھی کوشش کی ہے' تاہم حقیقت یہ ہے کہ اُس نے اِس تمثیل میں عورت کے بارے میں اپنے اُس رویّے کو آئینہ کر دیا ہے جسے اُس نے غیر اِرادی طور پر دبا رکھا تھا۔ بات یہ ہے کہ جس دَور میں منٹو اَور عصمت چغتائی نے جنس اَور اِس کے حوالے سے عورت کو موضوع بنایا' وہ ہندوستان میں آزادیِ نسواں کی تحریک کا اِبتدائی زمانہ تھا۔ چونکہ عورت کو صدیوں سے چادر اَور چار دیواری میں محبوس رکھا گیا تھا' اَور وہ مَرد کے تشدّد کی زد پر بھی رہی تھی' اِس لیے اَب نئی تعلیم اَور ووٹ دینے

کے حق کے زیرِ اثر اُس کے ہاں مَرد کے شانہ بہ شانہ کام کرنے یا کم سے کم مَرد کے تشدّد کا مقابلہ کرنے کی آرزو سَر اُٹھانے لگی تھی۔ عورت کے اِس روئیے کو عصمت چغتائی نے ''بغاوت'' کا نام دیا اَور اَپنے زیادہ تر افسانوں میں ایک ایسی باغی عورت کو پیش کرنے کی کوشش کی جو مَرد کی عائد کردہ اخلاقیات کا (جو اَصلاً Phallogocentrism کا نظامِ اخلاق تھا) مُنہ چڑانے پر پُوری طرح مستعد تھی؛ اَور چونکہ مَرد کی اخلاقیات کا زیادہ تر زور عورت کی ''پاکیزگی'' پر رہا ہے' اِس لیے عصمت چغتائی نے اِس خاص مَیدان میں عورت کی بغاوت کو اُبھار کر' آزادیِ نسواں کی بنیادوں کو مستحکم کیا۔ چنانچہ عصمت چغتائی کے ہاں جو عورت دِکھائی دیتی ہے' وہ بنیادی طور پر عورت کے ''کالی رُوپ'' کی علَم بردار ہونے کے باعث اخلاقی بندشوں اَور زنجیروں کو توڑنے پر مائل ہے۔ منٹو بھی شعوری سطح پر ایک ایسی ہی عورت کا گرویدہ ہے جو جان دار ہو (خاص طور پر جنسی اعتبار ہے)' جو مَرد کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکے اَور جو مَرد کی تابع مہمل بننے پر آمادہ نہ ہو۔ اپنے مضمون ''لذتِ سنگ'' میں منٹو نے اپنے اِس مؤقف کو کھُل کر بیان کیا ہے:

> میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے مار کھاتی ہے اَور پھر اُس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دِل میں اُس کے لیے ذرّہ برابر ہمدردی پَیدا نہیں ہوتی لیکن جب میرے پڑوس میں کوئی عورت اپنے خاوند سے لڑکر اَور خودکشی کی دھمکی دے کر سینما دیکھنے چلی جاتی ہے اَور میں خاوند کو دو گھنٹے پریشانی کی حالت میں دیکھتا ہوں تو مجھے دونوں سے ایک عجیب وغریب قسم کی ہمدردی پَیدا ہوجاتی ہے۔
>
> چکّی پیسنے والی عورت جو دِن بھر کام کرتی ہے اَور رات کو اِطمینان سے سوجاتی ہے' میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہوسکتی۔
>
> چکلے کی رنڈی کی غلاظت' اُس کی بیماریاں' اُس کا چڑچڑا پن' اُس کی گالیاں مجھے بھاتی ہیں...... میں اُن کے متعلق لکھتا ہوں اَور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں' اُن کی صحت اَور اُن کی نفاست کو نظر اَنداز کرجاتا ہوں۔

گویا عصمت چغتائی کی طرح منٹو بھی عورت کے باغی رُوپ میں دِلچسپی رکھتا ہے اَور اِسی کو اپنے افسانوں میں اُبھارنے کا متمنی ہے۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ خود منٹو کے قابلِ ذِکر افسانوں میں جس عورت کا سَراپا نمایاں ہوا ہے' وہ صرف بالائی سطح پر ہی باغی رُوپ کا مظاہرہ کرتی ہے؛ ورنہ اَصلاً وہ اُس بے دست و پا عورت ہی کا رُوپ ہے جسے اِنجن نے دھکّا دے کر پٹڑی پر اکیلا چھوڑ

دیا تھا اَور وہ مَرد کے تشدّد کے خلاف بغاوت کرنے کے بجائے ہمہ وقت اُس اِنجن کا خواب دیکھتی ہے جو کسی روز آئے گا اَور اُسے اپنے پلّو سے باندھ کر لے جائے گا اَور وہ ایک وفادار بیوی کی طرح اُس کے ہر اِشارے پر سرِتسلیم خم کرتی رہے گی۔ کیا یہ ہندوستانی عورت کا وُہی پتی پُوجا والا رُوپ نہیں جو اِس برِصغیر کی ثقافت میں ہزار ہا سال سے پروان چڑھ رہا ہے اَور جس کے باعث عورت کو اَپنے پتی کے تشدّد کا بار بار نشانہ بننا پڑا ہے! سوچنے کی بات ہے کہ منٹو کے افسانوں میں عورت کا جو ساختیہ اُبھرا ہے، وہ عصمت چغتائی کے نسوانی کِرداروں کے ساختیے سے بالکل مختلف ہے۔ عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کِردار اَندر اَور باہر سے باغی ہیں جو ''مَرد سماج'' میں ایک ''متوازی ریاست'' بنانے کی کوشش میں ہیں جبکہ منٹو کے نسوانی کردار پُرانی ہندوستانی عورت کے ساختیے کے مطابق ڈھل جانے کے آرزو مَند ہیں۔ اِس کا مطلب یہ ہوا کہ منٹو کے نسوانی کردار خود منٹو کے منشا کے مطابق نہیں ہیں، وہ منٹو کی شعوری کوشش کے باوجود اَپنے اصل کی طرف مُڑتے دِکھائی دیتے ہیں۔ دُوسرے لفظوں میں وہ مَرد کی عائد کردہ اخلاقیات سے بغاوت کرنے کے بجائے خود مصنف سے بغاوت کے مرتکب ہوتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں کا بغور مطالعہ کریں تو یہ بات بخوبی ثابت ہو جاتی ہے کہ اِن اِفسانوں کی بالائی سطح یا ساخت تو وہ ہے جسے منٹو نے شعوری طور پر اَپنے پیشِ نظر رکھا ہے اَور جس کے مطابق وہ اپنے نسوانی کِرداروں کو ایک خاص اَنداز میں کارفرما دِکھاتا ہے۔ وہ دِکھانا یہ چاہتا ہے کہ مَرد کی دُنیا نے جو تمام ذرائع پر قابض ہے، عورت کو بھی ایک جنس یعنی Commodity کی صورت دے رکھی ہے اَور اِسی لیے عورتوں کی وہ ''منڈی'' وجود میں آئی جہاں عورت خریدی اَور بیچی جا سکتی ہے؛ پھر جس طرح منڈی میں ہر شے ایک ہاتھ سے دُوسرے اَور پھر تیسرے میں جا پہنچتی ہے اَور اُس کا سفر جاری رہتا ہے، بالکل اُسی طرح عورت بھی دھکّے کھاتی، بِکتی چلی گئی ہے۔ منٹو اِس صورتِ حال میں عورت کی صدائے بے آواز بن کر، مَرد کی اخلاقیات کے خلاف احتجاج کرتا نظر آتا ہے؛ نیز وہ ایسی عورت کو پیش کرنے کا آرزو مَند ہے جو برِصغیر کی عورت کے دائمی اَوصاف یعنی پاکیزگی، ماممتا، پتی پُوجا اَور وفاداری سے اِنحراف کر کے، اَور مَرد کے سامنے کھڑے ہو کر، اَپنے وجود کا اعلان کرے۔ مثلاً یہی ایک بات لیجیے کہ اِس برِصغیر میں مَرد ہمیشہ سے عورت کا کفیل رہا ہے یا کم اَز کم وہ اِس خوش فہمی میں مبتلا ضرور رہا ہے کہ اُسی کی کمائی سے گھر کا وجود قائم ہے۔ مَرد کو اَپنی اس

خوش فہمی میں phallogocentric جذبات کی تسکین کا موقع مِلتا ہے اُور عورت' مردانہ اخلاقیات کے تابع ہوکر' مرد کے اِس اعلان کو برحق سمجھتی ہے۔ منٹو جب عورت کو خود کماتے یا خود کمانے کی آرزو کرتے دِکھاتا ہے تو یوں گویا عورت کی معاشی آزادی کا اعلان کرتا ہے۔ چنانچہ منٹو کے افسانوں کی بیشتر عورتیں اپنی کمائی پر زندہ رہنے کی کوشش کرتے دِکھائی گئی ہیں ...... نیز مَرد کے عائد کردہ نظامِ اخلاق سے' جو عورت سے وفاداری' پاکیزگی اُور پتی پُوجا کا طالب ہے' منحرف ہوکر ایک ایسی آزاد مملکت وجود میں لانے کی کوشش کرتی ہیں جس میں اُن کا اپنا سِکّہ چل سکے ...... ایسا سِکّہ جو پدری نظامِ حیات کے سِکّے کی ضد ہو۔ سائمن دی بوئر نے کہا تھا کہ ''جنس (Sex) ایک فطری عمل (Natural Act) ہے جبکہ Gender کی بِنا پر ''مردعورت'' کی تفریق ایک ثقافتی ترتیب (Cultural Construct) ہے''۔ بالائی سطح پر منٹو کے افسانے عورت کو جنس کی فطری سطح پر فائز کر کے' اُسے اِس ثقافتی تفریق سے نجات دِلانے کے متمنی ہیں جس نے مرد کو ایک جابر اُور مطلق العنان ہستی کے رُوپ میں جبکہ عورت کو ایک مظلوم اُور مفتوح پیکر کی صورت میں پیش کیا ہے۔ منٹو جب اپنے افسانوں میں عورت پر ہونے والے مظالم منظرِ عام پر لاتا ہے تو بھی مرد کی دُنیا کی تکذیب کرتا ہے؛ تاہم جب وہ عورت کو ثقافتی قیدوبند سے باہر نکال کر جنس کی فطری سطح پر' ایک متوازی قوّت کے طور پر متمکن کرتا ہے تو گویا مرد اُور عورت کی ثقافتی تقسیم کو مسترد کر دیتا ہے اُور یوں ضمناً عورت کی بغاوت کو جائز قرار دے ڈالتا ہے۔

یہ تو منٹو کے افسانوں کی بالائی یا ظاہری ساخت ہوئی جو نہ صرف قاری کو پہلی ہی قرأت میں نظر آجاتی ہے بلکہ جو خود منٹو کے بھی پیشِ نظر تھی؛ مگر اِن افسانوں کی ایک مخفی اُور گہری ساخت بھی ہے جو نظر آنے والی ساخت کی نفی کرتی چلی گئی ہے۔ مراد یہ ہے کہ جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھا ہے' اُس کا متن اپنے آپ کو Deconstruct بھی کرتا چلا گیا ہے۔ اِس کی ایک مثال منٹو کا افسانہ ''جانکی'' ہے' جس کی مرکزی شخصیت جانکی' عام گھریلو زندگی بسر کرنے کے بجائے فلمی لائن اِختیار کر کے' خود کمانا چاہتی ہے۔ پشاور میں اُس کا تعلق عزیز نامی شخص سے تھا؛ بمبئی پہنچی تو سعید سے ہوگیا۔ آخر میں وہ نرائن سے وابستہ ہوگئی۔ وہی گاڑی والا قصہ جسے اِنجن دھکّا دے کر چھوڑ دیتا ہے۔ دُوسری طرف خود جانکی کو اِزدواجی زندگی کی اخلاقیات سے کوئی غرض نہیں۔ وہ بِلا جھجک ہر اُس شخص سے جنسی رِشتے میں بندھ جاتی ہے جو اُس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اُور اِس ضمن میں

اُسے ضمیر کا کوئی چرکا بھی سہنا نہیں پڑتا۔ افسانے میں جانکی کو ایسی عورت کے رُوپ میں پیش کیا گیا ہے جو مَرد کی دُنیا میں داخل ہو کر، مردانہ صفات اپنانا چاہتی ہے یعنی اپنے قدموں پر کھڑے ہونے کی خواہش، جنسی آزادی کا حصول سگریٹ نوشی اور پھر مَردوں کی طرح زور سے دُھواں باہر نکالنے کا انداز وغیرہ؛ لیکن متن میں ایک مختلف صورتِ حال اُبھر کر جانکی کا وہ نقاب پرزے پرزے کر دیتی ہے جو افسانہ نگار اور اُس کی پیش کردہ کہانی نے اُسے پہنا رکھا ہے: مثلاً عزیز سے اُس کے تعلقات کی نوعیت کچھ یُوں ہے:

> شروع شروع میں میرا خیال تھا کہ جانکی، عزیز کے متعلق جو اتنا فکر مند رہتی ہے محض بکواس ہے، بناوٹ ہے؛ لیکن آہستہ آہستہ میں نے اُس کی بے تکلف باتوں سے محسوس کیا کہ اُسے حقیقتاً عزیز کا خیال ہے۔ اُس کا جب بھی خط آیا، جانکی پڑھ کر ضرور روئی۔

عزیز کے بعد جب سعید سے اُس کے تعلقات اُستوار ہوتے ہیں تو وہ سعید سے بھی اُسی پرخلوص اور والہانہ انداز میں پیش آتی ہے جیسے عزیز کے ساتھ پیش آئی تھی۔ اِس تعلق کی نوعیت ایک آزاد منش، باغی یا بدمعاش عورت ایسی نہیں، یہ نوعیت ایک وفادار بیوی کی سی ہے۔ چنانچہ وہ جس طرح عزیز کی چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کا خیال رکھتی تھی، اُسی طرح سعید کے سلسلے میں بھی کرنے لگتی ہے۔ بقولِ نرائن:

> صبح اُٹھ کر اُس خرذات کو جگانے میں آدھ گھنٹہ صَرف کرتی ہے۔ اُس کے دانت صاف کراتی ہے، کپڑے پہناتی ہے، ناشتہ کراتی ہے وغیرہ۔ اور جب سٹوڈیو میں ملتی ہے تو صرف سعید کی باتیں کرتی ہے ...... سعید صاحب بڑے اچھے آدمی ہیں، سعید صاحب بہت اچھا گاتے ہیں، سعید صاحب کا وزن بڑھ گیا ہے، سعید صاحب کا ٹِپل اوور تیار ہو گیا ہے، سعید صاحب کے لیے پشاور سے پوٹھوہاری سینڈل منگائی ہے۔

اِس کے بعد جب عزیز پشاور سے آتا ہے تو سعید سے اپنے تعلقات کے باوصف وہ عزیز سے اُسی محبت اور وفاداری کا مظاہرہ کرتی ہے جو وہ پشاور میں کرتی تھی۔ بقولِ افسانہ نگار:

> صبح اُٹھا تو کمرے میں دُھواں جمع تھا۔ باورچی خانے میں جا کر دیکھا تو جانکی کاغذ جلا جلا کر عزیز کے غسل کے لیے پانی گرم کر رہی تھی۔ آنکھوں سے پانی بہہ رہا تھا۔ مجھے دیکھ کر مسکرائی اور انگیٹھی میں پھونکیں مارتے ہوئے کہنے لگی ''عزیز صاحب ٹھنڈے پانی سے نہائیں تو انھیں زکام ہو جاتا ہے۔ میں نہیں تھی پشاور میں تو ایک مہینہ بیمار رہے اور رہتے بھی

کیوں نہیں جب دوا پینی ہی چھوڑ دی تھی۔ آپ نے دیکھا نہیں' کتنے دُبلے ہو گئے ہیں!''

اِس کے بعد جب اُسے سعید کا تار ملتا ہے کہ وہ اُس کا منتظر ہے تو وہ عزیز کے احتجاج اُور ناراضی کے باوجود بمبئی روانہ ہو جاتی ہے۔ واپسی پر عزیز اُس سے سچ مچ ناراض ہو جاتا ہے کیونکہ مرد' عورت پر بلاشرکتِ غیرے قابض رہنا چاہتا ہے؛ سو وہ چلا جاتا ہے۔ جانکی جب دوبارہ بمبئی پہنچتی ہے تو سعید اُس کے ساتھ بدسلوکی کرتا ہے اُور اُسے گھر سے نکال دیتا ہے۔ وہ خاموشی سے چلی جاتی ہے۔ اِس کے بعد نرائن اُس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے' اُس کا علاج کراتا ہے اُور اُس کی زِندگی بچاتا ہے۔ آخر میں وہ نرائن سے بھی اُسی طرح وابستہ ہو جاتی ہے جیسے سعید اُور عزیز سے ہوئی تھی۔

بالائی سطح پر یہ افسانہ منٹو کے نظریے اُور موٴقف کے عین مطابق ہے یعنی اس میں عورت محض ایک مَرد سے عُمر بھر کے لیے وابستہ ہونے کے نظامِ اخلاق سے اِنحراف کرتی ہے۔ اگر مَرد' ایک سے زیادہ عورتوں کے ساتھ جنسی تعلق قائم کر سکتا ہے' تو عورت کیوں نہیں کر سکتی؛ علاوہ اَزیں وُہ مَرد کی طرح خود کفیل بھی ہونا چاہتی ہے۔ اُس کا ایک خاص اَنداز میں سگریٹ پینا بھی مَرد کے تتبع میں ہے۔ خود منٹو کو بھی ایسی عورت سے ہمدردی ہے جو مَرد کی تابعِ مہمل نہ ہو اُور مظلومیت کی تصویر نظر نہ آئے۔ مگر دیکھنے کی بات ہے کہ خود اِس افسانے نے منٹو کے موٴقف اُور نظریے سے آزاد ہو کر' کس طرح اپنے ہی متن کو Deconstruct کر دیا ہے! جانکی ایک متوازی قوت کے بجائے اِس برِ صغیر کی اُس عورت کا رُوپ اِختیار کرتی ہے جو بیک وقت ایک ماں' داسی اُور وفادار بیوی کا رُوپ ہے۔ عزیز' سعید اُور نرائن' تینوں سے اُس کے تعلقات میں خلوص' وفاداری بلکہ مامتا تک کا اِظہار ہوا ہے۔ تینوں نے اپنے اپنے اَنداز میں اُسے حسد' تشدّد اُور توہین کا ہدف بنایا ہے مگر وہ تینوں سے ایک سی وفا' محبت اُور خلوص کے ساتھ وابستہ رہی ہے۔ بحیثیتِ مجموعی جانکی اُس گاڑی کی طرح نظر آتی ہے جو ہر اُس اِنجن کے پلّو سے بندھ جانا چاہتی ہے جو اُس کی زِندگی میں داخل ہوتا ہے لیکن اِنجن کا کام تو دھکّا دے کر گاڑی کو اکیلے چھوڑ دینا ہے؛ لہٰذا جانکی دست بدست منتقل ہوتی چلی گئی ہے۔ یوں منٹو نے عورت کی بغاوت پیش کرنے کے بجائے اُس کی مامتا' وفا اُور مظلومیت پیش کر دی ہے اُور ایسا اپنی مرضی کے خلاف کیا ہے کیونکہ بقولِ منٹو اُسے ایسی گھریلو منفعل' سدا پسنے والی' پتی پُوجا کی عَلَم بردار عورتوں سے کوئی ہمدردی نہیں' اُور وہ اُن کی کہانی لکھنا ناپسند کرتا ہے۔

جانکی کا دُوسرا رُوپ زینت ہے جو منٹو کے افسانے ''بابو گوپی ناتھ'' میں اُبھری ہے۔ ویسے

دونوں افسانوں میں مرکزی ''مرد کردار'' کے معاملے میں بھی کسی حد تک مماثلت موجود ہے۔ ''جانکی'' کا عزیز جس طرح جانکی کو فلم سٹار بنانے کے لیے پُونے بھیجتا ہے' اُسی طرح بابو گوپی ناتھ' زینت کو کسی کے پلّو سے باندھنے کے لیے بمبئی لے آتا ہے۔ گویا دونوں اپنی اپنی معشوقہ کے مستقبل کو سنوارنے کا جتن کرتے ہیں مگر دونوں اُسے اَپنانے سے گریزاں بھی ہیں۔ اِس اعتبار سے دونوں کی حیثیت اُس اِنجن کی سی ہے جس نے گاڑی کو دھکّا دے دیا ہے ...... اِس فرق کے ساتھ کہ عزیز کا جانکی سے لگاؤ سطحی ہے جبکہ گوپی ناتھ' زینت کو دِل و جان سے چاہتا ہے؛ مگر کہانی کا نتیجہ ایک سا ہے کہ جانکی' نرائن کے اَور زینت' غلام حسین کے پلّو سے بندھ جاتی ہے۔ تاہم عزیز کے خود غرضانہ رویے کی بنا پر منٹو نے عزیز کے بجائے جانکی کو افسانے کا مرکزی کردار بنا کر پیش کیا ہے جبکہ افسانہ ''بابو گوپی ناتھ'' میں زینت کے بجائے گوپی ناتھ کو اُس کی بے غرضی کی بنا پر ہیرو بنا کر پیش کیا ہے۔ مگر ذرا غور کریں تو گوپی ناتھ کی ساری قربانی مصنوعی نظر آتی ہے کیونکہ اُسے زینت کا پلّو کسی شخص سے باندھنا ہی تھا تو اِس کارِ خیر کے لیے اُس نے خود کو پیش کیوں نہ کر دیا جس پر زینت کو کوئی اعتراض بھی نہ ہوتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح افسانہ ''جانکی'' میں جانکی مرکزی کِردار ہے' اُسی طرح ''بابو گوپی ناتھ'' میں زینت مرکزی کِردار ہے نہ کہ گوپی ناتھ! یہ عورت یعنی زینت بظاہر منٹو کے اِس موقف کو سامنے لاتی ہے کہ اُسے مَرد کی عائد کردہ جنسی اخلاقیات سے کوئی علاقہ نہیں؛ وہ اپنی مرضی سے کسی بھی مَرد کو اَپنا سکتی ہے؛ علاوہ ازیں وہ کسی کی محتاج بھی نہیں' جب چاہے اپنے پیروں پر خود کھڑی ہو سکتی ہے' وغیرہ۔ مگر بباطن وہ اِس برِّ صغیر کی ایک ''گائے'' ہے جسے جدھر چاہیں' ہانک دیں یا منٹو کی تمثیل کے مطابق وہ گاڑی کا ڈبّا ہے جو اِنجن کے دھکے کھاتا' بڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہ اِنفعالی رویّہ زینت کے کِردار کا اِمتیازی وصف ہے؛ چنانچہ وہ بغیر کسی احتجاج کے ہر اُس مَرد کو قبول کر لیتی ہے جس کی طرف اُسے اُچھال دیا جاتا ہے ...... اِس توقع کے ساتھ کہ کوئی تو اُسے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اَپنا لے گا۔ یہی آرزو بابو گوپی ناتھ کی بھی ہے جس سے بعض اَوقات یہ خیال بھی آتا ہے' کہیں بابو گوپی ناتھ زینت کی ''اِزدواجی زِندگی کی آرزو'' کا علامتی رُوپ تو نہیں! بہر حال دیکھنے کی بات یہ ہے کہ جانکی کی طرح زینت بھی ایک عاشق کے بجائے ایک شوہر کی تلاش میں ہے جس کے پلّو سے وہ خود کو باندھ سکے۔ جانکی کے بارے میں تو وثوق کے ساتھ یہ کہنا ممکن نہیں کہ کیا نرائن نے اُسے واقعۃً اَپنا لیا تھا (گو نرائن کے کھرے پن سے

اس بات کی توقع بندھتی ہے)؛ مگر زینت کے سلسلے میں یہ بات طے ہے کہ اُسے غلام حسین نے بیوی بنا کر اُس کے ''شوہر کی تلاش'' کے جذبے کو پایۂ تکمیل تک پہنچا دیا ہے۔ یوں دیکھیں تو منٹو کا مؤقف کہ ''اُسے صرف ایسی عورتوں سے ہمدردی ہے جو مَرد کی اخلاقیات' اُس کی فرماں روائی اَور تشدّد کے خلاف بغاوت کریں یا کم ازکم صدائے احتجاج بلند کریں''...... زینت کی پیشکش کے معاملے میں کمزور پڑ جاتا ہے۔ اپنے مؤقف کے احترام میں منٹو پر لازم تھا کہ وہ زینت کو باغی' آزاد منش' اپنی مرضی سے مستقبل تراشنے والی ایک عورت کے رُوپ میں پیش کرتا؛ مگر جب اُس نے زینت کو پیش کیا تو اُس کے اَندر سے وُہی ہزاروں برس پرانی پتی پُوجا والی عورت کا رُوپ اُبھر آیا۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ منٹو کے نسوانی کِردار اگر اَندر سے منفعل' تابِع فرمان اَور نارمل اِزدواجی زِندگی بسر کرنے کی آرزو میں سرشار ہیں تو کیا پھر ''ٹھنڈا گوشت'' کی کلونت کور کی جنسی فعالیت کا بھرپور مظاہرہ مستثنیات کے تحت شمار نہ ہوگا...... جی ہاں' سطح پر اَیسا ہی نظر آتا ہے۔ کلونت کور کے ہاں ضبط و اِمتناع کا فقدان' بے باکی' مَرد کو جنسی طور پر مشتعل کرنے کا اَنداز اَور گفتگو کا پیشہ ورانہ سستا لہجہ...... یہ سب طوائف کے مخصوص کِردار کو یا کم اَز کم برِصغیر کی مثالی عورت کی سطح سے ہٹے ہوئے کردار ہی کو پیش کرتے ہیں؛ مگر ایک تو کلونت کور کا ایشر سنگھ پر بِلا شرکتِ غیرے قابض رہنے کا اَنداز' پتی پُوجا ہی کے تحت شمار ہوگا اَور کلونت کور کا اِس سلسلے میں ایشر سنگھ پر قاتلانہ حملہ اُس کے حقِ ملکیت کا شدید مظاہرہ قرار پائے گا (جبکہ بحیثیتِ طوائف اُس کے لیے ایشر سنگھ کی بے وفائی معمول کی بات ہوتی) اَور دُوسرے اِس افسانے میں کلونت کور مرکزی شخصیت نہیں۔ اِس افسانے کی مرکزی شخصیت وہ بے نام' بے چہرہ 'سُندر لڑکی' ہے جو اِس برِصغیر کی مظلوم عورت کی علامت ہے۔ اِس سُندر لڑکی کو مَرد کے بہیمانہ سلوک نے ''ٹھنڈا گوشت'' بنا دیا تھا مگر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل ہو کر' خود اُس لڑکی نے اَپنے اُوپر تشدّد کرنے والے کو نفسیاتی سطح پر ٹھنڈے گوشت کا ایک لوتھڑا ہی تو بنا دیا ہے۔ افسانے میں کلونت کور کا ایشر سنگھ کو مار کر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرنا اُتنا اَہم نہیں' جتنا کہ سُندر لڑکی کا اُسے نفسیاتی طور پر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرنا ہے۔ چنانچہ افسانے کا مجموعی تاثر کلونت کور کے جنسی اِشتعال یا مردانہ تشدّد سے نہیں' سُندر لڑکی کی مظلومیت سے عبارت ہے۔ مختصر یہ کہ اِس افسانے میں بھی' جو اُس کی عام روِش سے ہٹا ہوا افسانہ ہے' منٹو نے عورت کی مظلومیت ہی کو مَوضوع بنایا ہے۔

کلونت کور کی طرح ''سرکنڈوں کے پیچھے'' کی شاہینہ (جس نے اپنا نام ہلاکت بتایا ہے) ایک فعال اَور کر گزرنے والی عورت کے رُوپ میں سامنے آتی ہے۔ ''ٹھنڈا گوشت'' میں کلونت کور نے ایشر سنگھ کو مار دیا تھا جبکہ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' میں شاہینہ نے نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ہے۔ کلونت کور کی طرح وہ بھی یہ کام اپنے مَرد پر بِلا شرکتِ غیرے قابض رہنے کے لیے کرتی ہے۔ مگر اِس افسانے کی اصل شخصیت نواب ہے جو ہیبت خان پر اپنا سارا وُجود نثار کرنے کی آرزو میں سرشار ہے' یعنی ہر چند کہ وہ طوائف کی زِندگی بسر کرنے پر مجبور ہے؛ تاہم جانکی اَور زینت کی طرح اُس کے اَندر کی پتی پُوجا والی عورت سَدا زِندہ رہتی ہے۔

غور کرنے کی بات ہے کہ منٹو کے بعض افسانوں میں جو مشتعل' فعال اَور متشدّد عورت اُبھری ہے' وہ دراصل مَرد کے کِردار ہی کی توسیع ہے اَور مَرد ہی کی طرح اِیذا رسانی کے جذبے سے لطف اَندوز ہوتی ہے۔ ٹھنڈا گوشت میں وہ ایشر سنگھ کا خون بہاتی ہے جبکہ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' میں نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے' ہانڈی میں پکانا چاہتی ہے۔ دُوسری طرف خود ایشر سنگھ نے بھی سُندر لڑکی کو تشدّد کا نشانہ بنا کر ختم کیا ہے۔ اِسی طرح ''کھول دو'' میں بھی خون میں لت پت ایک لڑکی کو پیش کیا گیا ہے جو مَردوں کے جنسی تشدّد کا نشانہ بنی ہے۔ کچھ یہی حال منٹو کے افسانے ''قیمے کے بجائے بوٹیاں'' کا ہے جس میں عورت کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے اُسے دیگچوں میں پکانے کا واقعہ بیان ہوا ہے۔ پھر ''پڑھیے کلمہ'' کی رکما بائی ہے جو گردھاری کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی مرتکب ہوتی ہے۔ بعض دُوسرے افسانوں مثلاً ''دھواں'' میں جب مسعود اپنی بہن کلثوم کے کولھوں کو دباتا ہے' اُسے تازہ ذبح شدہ بکرے کا خیال آتا ہے' اَور ''موزیل'' میں ترلوچن کو موزیل کے ہونٹوں پر لپ سٹک' باسی گوشت کی طرح نظر آتی ہے' اَور جب وہ مسکراتی ہے تو اُسے محسوس ہوتا ہے جیسے جھٹکے کی دُکان پر قسائی نے چھری سے موٹی رگ کے گوشت کے دو ٹکڑے کر دیے ہیں...... یوں لگتا ہے جیسے منٹو' طبعی مَوت کے بجائے خاک و خون کی ہولی کا منظر پیش کرنے کا متمنی ہے' مگر کیوں...... کیا یہ فلمی دُنیا کا اَثر ہے یا اِس میں کوئی نفسیاتی پیچ ہے جو خود افسانہ نگار کے ہاں اِیذا رسانی کے جذبے کا مظہر ہے......کوئی چاہے تو اِس زاویے سے بھی منٹو کے افسانوں کا جائزہ لے سکتا ہے!

اُوپر ''موزیل'' کا ذِکر ہوا ہے۔ منٹو کا یہ افسانہ بھی عورت ہی کو پیش کرتا ہے جو بالائی سطح پر ایک لااُبالی' جنسی طور پر آزاد' نیز مَرد کے مقابلے میں ایک متوازی قوّت کی حیثیت میں اُبھرتی ہے؛ مگر

جس کے وجود میں ''ٹوٹ کر محبت کرنے والی'' ایک ایسی عورت چھپی بیٹھی ہے جو اپنے محبوب کے لیے بڑی سے بڑی قربانی بھی دے سکتی ہے۔ افسانہ ''موزیل'' میں اُس نے اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی، کرپال کور کو بچانے کے لیے اَیسا ہی کیا ہے۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ موضوع کے اعتبار سے منٹو کا یہ افسانہ چارلس ڈِکنس کے ناوِل ''اے ٹیل آف ٹو سٹیز'' کی یاد دِلاتا ہے جس میں ایک شخص نے اپنے دوست کی بیوی کی خاطر (جس سے اُسے بے پناہ محبت تھی) اپنی جان دے دی تھی جبکہ افسانہ ''موزیل'' میں ایک محبت کرنے والی عورت اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کو بچانے کے لیے ایسا ہی کرتی ہے۔ چارلس ڈکنس کے ناوِل میں سڈنی کارٹن نے اپنے دوست کو بے ہوش کر کے اُسے اپنے کپڑے پہنا دیے تھے تاکہ جیل والے اُسے سڈنی کارٹن سمجھیں؛ اَور ''موزیل'' میں موزیل، کرپال کور کو اَپنا لباس پہنا دیتی ہے تاکہ وہ مشتعل انبوہ سے محفوظ رَہ سکے۔ دونوں نے اپنے اپنے محبوب کے لیے جان کی قربانی دی ہے؛ مگر یہ تو ایک الگ موضوع ہے۔ موزیل کے حوالے سے مجھے محض یہ کہنا ہے کہ منٹو نے یہاں بھی آزاد منش نسوانی کِردار کے اَندر وُہی پتی پُوجا والی عورت دِکھائی ہے جو اَپنے مَرد کی خاطر ''سَوکن'' تک کے وجود کو برداشت کر لیتی ہے۔

اِسی سلسلے کا ایک نہایت اَہم افسانہ ''ہتک'' ہے جسے میں منٹو کا بہترین افسانہ سمجھتا ہوں۔ منٹو کے اِس افسانے کا مرکزی کِردار سوگندھی ہے جو زینت اَور جانکی سے کہیں زیادہ ایک ایسی فضا میں زِندگی بسر کرنے پر مجبور ہے جہاں عورت کی خرید و فروخت کا بازار گرم ہے۔ وہ صحیح معنوں میں بیسوا ہے اَور اِس اعتبار سے بے نام اَور بے چہرہ ہونے کے علاوہ خودداری اَور عزتِ نفس سے بھی لاتعلق ہے...... نام اَور چہرہ تو محض نقاب ہیں جو اُس نے پہن رکھے ہیں ...... اَیسا ہونا بھی چاہیے تھا کیونکہ نام، چہرہ، عزت اَور رِشتے یہ سب تو سماج کی دین ہیں؛ مگر جب سماج کسی کو ٹھوکر مار کر نیچے بد رَو میں گرا دے تو اُس کا سماجی تشخص کہاں باقی رہ سکتا ہے!...... اِس سب کے باوجود سوگندھی کے اَندر کی عورت مَری نہیں؛ اُس نے باہر کی زِندگی میں بھی اپنے لیے مصنوعی رِشتوں کی ایک دُنیا قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس کا سب سے نمایاں مظہر مادھو سے اُس کا تعلق ہے: اِس تعلق میں خودداری کی آخری رمق کو برقرار رکھنے کی کوشش صاف نظر آتی ہے کیونکہ کم اَز کم مادھو ایک ایسا شخص ضرور ہے جسے وہ محبت کے علاوہ کچھ رقم بھی دے سکتی ہے۔ باقی دُنیا کے معاملے میں تو وہ محض ایک ''دستِ طلب'' کی حیثیت رکھتی ہے مگر جب اُس کی ہتک کی جاتی ہے (اَور ہتک بھی ایسی جس پہلے

اُس کے پورے وجود کی نفی ہو جاتی ہے)' تو اُس کے اَندر سے عورت اپنی پوری قوت کے ساتھ اُبھر کر منظرِ عام پر آ جاتی ہے ...... یہ عورت اصلاً ایک گھایل عورت ہے جس کا عزیز ترین سرمایہ اُس کا وُہ ''عورت پَن'' ہے جسے بے دَردی کے ساتھ پاؤں تلے رَوندا گیا ہے۔ چنانچہ پہلے تو اُس کے اَندر خود ترحمی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں:

تارے سُندر ہیں پر تو کتنی بھونڈی ہے: کیا بھول گئی کہ ابھی ابھی تیری صورت کو پھٹکارا گیا ہے!

اِس کے بعد سوگندھی کے اَندر سے غصے اَور اِنتقام کا لاوا پھوٹ بہتا ہے اَور وُہ صحیح معنوں میں ''کالی'' کا رُوپ دھار لیتی ہے۔ اَب وُہ ہر شے کو توڑ پھوڑ دینا چاہتی ہے حتیٰ کہ اُن مصنوعی رِشتوں کو بھی جو اُس نے باہر کی دُنیا سے قائم کر رکھے ہیں۔ اُس کا دیوار سے اَپنے آشناؤں کی تصویریں اُتار اُتار کر نیچے گلی میں پھینکنا کچھ اِس وضع کا ہے جیسے کوئی عورت سٹیج پر کھڑی ہو کر باری باری اپنے سب کپڑے اُتار کر ننگی ہو رہی ہو۔ یہ ننگا ہونا عورت کی جملہ حیثیتوں کی نفی کر دینے کے مترادِف ہے۔ تب وہ مادھو کو بے عزت کر کے اپنی کوٹھڑی سے نکال دیتی ہے (یوں اپنی بے عزتی کا اِنتقام بھی لیتی ہے)۔ اِس عمل میں اُس کا خارش زدہ کُتا بھی ایک اہم کِردار اَدا کرتا ہے ...... یُوں لگتا ہے جیسے کتا خود سوگندھی کی زبان ہے جو پہلی بار متحرک ہوئی ہے اَور بھونک کر اَپنے وجود کا احساس دِلا رہی ہے۔ تاہم جب مادھو چلا جاتا ہے تو سوگندھی اَندر سے پوری طرح خالی ہو جاتی ہے۔ منٹو کے الفاظ ہیں:

> اُس نے اپنے چاروں طرف ایک ہَولناک سناٹا دیکھا ...... اَیسا سناٹا جو اُس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا' اُسے ایسے لگا کہ ہر شے خالی ہے ...... جیسے مسافروں سے لدی ہوئی گاڑی سب سٹیشنوں پر مسافر اُتار کر اَب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے۔

بظاہر یہ ایک بھیانک خلا ہے جو سوگندھی کی زِندگی میں نمودار ہو گیا ہے مگر بباطن یہ عدم موجودگی یا absence اُس شدید طلب کو برہنہ کر رہی ہے جو تمام عرصہ سوگندھی کے اَندر' عورت کی حیثیت میں زِندہ رہنے کے لیے موجود رہی ہے مگر سوگندھی نے تو خود ہی تمام رِشتے ناتے توڑ ڈالے ہیں ...... اَب وہ کیا کرے! اِس بحرانی صورتِ حال میں اُس کے اَندر سے عورت کا آخری اَور سب سے حسین چہرہ برآمد ہوتا ہے یعنی ''مامتا'' ...... اَور وہ اُسے اپنے قریب ترین ذِی رُوح پر خرچ کر دیتی ہے۔ قریب ترین ذِی رُوح اُس کا خارش زدہ کُتا ہے جسے وہ گود میں اُٹھا لیتی ہے اَور پھر

چوڑے پلنگ پر اُسے پہلو میں یوں لِٹا لیتی ہے جیسے وہ اُس کا اپنا بچّہ ہو۔ یوں وہ اپنے عورت ہونے کا اِثبات کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

منٹو کے دیگر بہت سے افسانوں میں نسوانی کرداروں کے اَندر سے عورت نمودار ہوئی ہے جو کبھی تو مجسّم ماممتا ہے، کبھی پجارن اَور کبھی ستی ساوتری۔ مثلاً اُس کے افسانے ''ٹَکی'' کی مرکزی شخصیت ''زبان چلانے'' کا معاوضہ وصول کرنے کا کاروبار کرتی ہے (جو ایک طرح سے جسم بیچنے والی بات ہوئی)۔ تاہم اَندر سے ٹَکی مجسّم مامتا ہے جو اَپنی بیٹی کے مستقبل کے لیے یہ دھندا کرتی ہے۔ وہ خود ایک مظلوم عورت ہے، جس پر اُس کے خاوند نے بڑے ظلم ڈھائے ہیں۔ منٹو کے الفاظ میں:

> ٹکی سے اُس کے شوہر گام کو اگر کوئی دِلچسپی تھی تو صرف اِتنی کہ وہ اُس کو مار پیٹ سکتا تھا۔ طبیعت میں آئے تو کچھ عرصے کے لیے گھر سے نکال دیتا تھا۔ اِس کے علاوہ ٹکی سے اُس کو کوئی سروکار نہ تھا۔

جواباً ٹکی ایک بدمزاج عورت کے رُوپ میں اُبھرتی ہے مگر یہ صرف نقاب ہے۔ اصلاً وہ صرف ''ماں'' ہے اَور آخر میں اپنے اِسی رُوپ کا منظر دِکھاتی ہے۔ منٹو کے دُوسرے افسانوں میں بھی کچھ یہی اَنداز اُبھرا ہے۔ افسانہ ''شاردا'' میں جب شاردا طوائف کے رُوپ کو تج کر ایک بیوی کے رُوپ میں اُبھر آتی ہے تو نذیر کے ہاں Male Chauvinism کو کروَٹ ملتی ہے اَور وہ اُسے گھر سے نکال دیتا ہے۔ یہ افسانہ اِس اعتبار سے بھی دِلچسپ ہے کہ اِس میں اِس برِصغیر کے مَرد کے صدیوں پُرانے رویّے کو سامنے لایا گیا ہے۔ شاردا جب تک طوائف بنی رہی، نذیر کے لیے اُس میں کشش تھی مگر جب وہ ایک بیاہتا عورت کے رُوپ میں اُبھر آئی تو ''عورت'' کے لیے نذیر کے نسلی تشدّد کے جذبات بھی متحرک ہو گئے ...... طوائف کے اَندر سے عورت کا طلوع منٹو کے افسانے ''مِس مالہ'' کا بھی موضوع ہے۔ مس مالہ کے بارے میں بھٹساوے کہتا ہے:

> ہم اُس کو اِتنا وقت چومتے رہے۔ جب بولا آؤ تو سالی کہنے لگی: ''تم ہمارا بھائی ہے، ہم نے کسی سے شادی کر لیا ہے'' اَور باہر نکل گئی کہ وُہ سالا گھر میں آ گیا ہوگا۔

اِسی طرح منٹو کے افسانے ''جاؤ حنیف جاؤ!'' کی سمتری معصومیت اَور پاکیزگی کی تصویر ہے اَور ''ممی'' کی مس سٹیلا جیکسن، مامتا کی علَم بردار ہے۔ دونوں مَرد اَور مَرد کے معاشرے کے تشدّد کا نشانہ بنی ہیں۔ اِن سب افسانوں میں (کم یا زیادہ) مَرد کا متشدّد رویّہ اَور اِس کے مقابلے میں

عورت کی مظلومیت یا اِنفعالیت کا منظر نامہ ہی اُبھر کر سامنے آیا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو منٹو کے بیشتر نسوانی کِردار دُہری ساخت کی اَساس پر اُستوار ہیں ؛یعنی اُس ساخت پر جس کی خارجی سطح' داخلی سطح سے مختلف نوعیت کی ہے جبکہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار' خارجی سطح کے علاوہ داخلی سطح پر بھی ایک ہی رویّے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کِرداروں میں کوئی ایسی مختلف وضع کی سطح نمودار نہیں ہوتی جو خارجی سطح کی یکسر تکذیب کر دے۔ اُس کے یہ کِردار پیاز کی طرح ہیں کہ ہر پرت کے اُترنے پر اُن کا بنیادی باغیانہ رویّہ زیادہ شوخ' زیادہ توانا ہوتا نظر آتا ہے۔ اُس کے ہاں کثیر المعنویت کا مظاہرہ معانی کے تضاد پر منتج نہیں ہوا' ایک ہی بنیادی رویّہ پرت اَندر پرت پیش ہوا ہے...... یہی وجہ ہے کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کِردار' آغاز سے انجام تک' اور خارجی سطح کے علاوہ داخلی سطح پر بھی بغاوت ہی کے عَلَم بردار دِکھائی دیے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ یک زمانی یعنی Synchronic رویّہ ہے۔ دُوسری طرف منٹو کے نسوانی کِردار نظر آنے والی اپنی بالائی سطح کو خود ہی منہدم کر دیتے ہیں اور یُوں ایک سطح کے عقب سے ویسی ہی ایک نئی سطح کو نہیں اُبھارتے (جیسے رولاں بارت کے پیاز کی تمثیل میں)' وہ ایک قطعاً مختلف وضع اور انداز کے کِردار بن جاتے ہیں۔ گویا وہ بنیادی طور پر دو زمانی یعنی Diachronic رویّے کے عَلَم بردار ہیں۔ منٹو کے بیشتر نسوانی کِردار طوائف کے سراپا میں چھپی بیٹھی عورت کی جھلک دِکھاتے ہیں ؛ مگر منٹو نے طوائف کے علاوہ بھی متعدّد نسوانی کِردار پیش کیے ہیں جو محض جنسی سطح کی بغاوت پیش نہیں کرتے (جیسے طوائف کرتی ہے)' وہ کِردار (آزادیِ نسواں کی رُو سے متاثر ہو کر) مَرد کی مطلق العنانی' اُس کے متشدّد رویے' اُس کے تحرک اور آزادہ روی کے میلان کا تتبع کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں ؛ تاہم اِن سب متنوّع نسوانی کِرداروں کے اَندر سے بالآخر برِصغیر کی وہی ستی ساوتری' معصوم' مظلوم' ممتا کی خوشبو میں تربتر' پتی پُوجا کرنے والی ناری برآمد ہو جاتی ہے جو آزاد منش' باغی اور کر گزرنے والی اُس عورت کی ضِد ہے جسے منٹو اپنے افسانوں میں (highlight) کرنا چاہتا تھا۔

(معنی اور تناظر)

جوگندر پال کا افسانہ......مہاجر

جوگندر پال' کہانی کے متن کو اَیسے فن کارانہ اَنداز میں نامانوس کرنے پر قادِر ہیں کہ کہانی کی بالائی ساخت اَور گہری ساخت' دونوں میں طرح طرح کی تبدیلیاں نظر آنے لگتی ہیں۔ بیشتر افسانہ نگار محض بالائی سطح پر ہی کہانی کو اَنوکھا یا نامانوس بناتے ہیں؛ اِسی لیے اُن کے افسانے اکثر اُکھرے اَور پایاب ہوتے ہیں؛ مگر جوگندر پال کا کمال یہ ہے کہ وُہ کہانی کی واقعاتی سطح پر تبدیلیاں لانے کے علاوہ اُس کی گہری ساخت کو بھی انوکھا بنانے میں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔ زیرِ نظر افسانہ ''مہاجر'' اُن کی اِسی کارکردگی کی ایک نمایاں مثال ہے۔

بالائی سطح پر جوگندر پال نے اپنے افسانے ''مہاجر'' کی اُس ''ساخت'' میں اَہم تبدیلیاں کی ہیں جو ایک Prtoto-Story کی حیثیت میں رُومانی افسانوں کے تحت ہمیشہ موجود رہی ہے۔ اِس ساخت میں مَرد اَور عورت کے درمیان ہمیشہ ایک ''رُکاوٹ'' اُبھری ہے ...... یہ رُکاوَٹ ''سماج'' بھی ہوسکتا ہے' رقیب بھی اَور کوئی واقعہ یا حادثہ بھی۔ جوگندر پال نے اَپنے افسانے میں خود عورت (محبوبہ) کو مَرد اَور عورت کے درمیان حائل قرار دے کر' افسانے کی بالائی ساخت کو اَنوکھا بنایا ہے اَور اِس کا ایک دِلچسپ نتیجہ بھی برآمد ہوا ہے ...... وہ یہ کہ مروّجہ مثلث (مرد/عورت/سماج یا رقیب) کی حامل کہانی کے اَندر خود عورت (یعنی گوہرِ مقصود) کو رُکاوَٹ قرار دینے سے کہانی کی بالائی ساخت میں ایک طرح کا شگاف یا rupture پیدا ہوا ہے' جس نے بالائی ساخت کی بیضویت کو توڑا ہے اَور افسانہ نگار کو یہ موقع عَطا کیا ہے کہ وُہ اِس شگاف میں اُتر کر کہانی کی ''گہری ساخت'' سے نہ صرف متعارف ہو بلکہ اِس میں تغیّرات یا variations بھی لا سکے۔ بہت کم افسانہ نگار اَیسا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں کیونکہ وہ زیادہ تر بالائی سطح ہی سے چمٹے ہوتے ہیں؛ مگر جوگندر پال نے اپنے اکثر افسانوں میں ''گہری ساخت'' تک رسائی پانے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ اِس

افسانے کی بالائی ساخت میں جو شگاف پیدا ہوا ہے اُس نے کہانی کے مرکزی کردار کو بھی دونیم کیا ہے۔ بالائی سطح پر انسان جُڑا ہوا ہے لیکن جب اُس کا اندر دونیم ہوتا ہے تو وہ نہ صرف سماجی سطح پر بلکہ نفسیاتی سطح پر بھی دو میں بٹ جاتا ہے ...... مقدم الذکر سطح پر فرد اور معاشرے میں اور موخر الذکر سطح پر لاشعور اور شعور میں! واضح رہے کہ جب تک فرد معاشرے سے ہم آہنگ رہے کوئی انحراف، یا بغاوت جنم نہیں لیتی۔ اِسی طرح جب وہ نفسیاتی سطح پر مربوط اور جُڑا ہوا ہو تو لاشعور اور شعور کی آویزش بھی وجود میں نہیں آتی۔ دُوسری طرف جب انسانی سائیکی منقسم ہوتی ہے تو کئی طرح کی پیچیدگیاں نظر آنے لگتی ہیں۔ اِس سب کے باوجود یہ بھی حقیقت ہے کہ جب تک تخلیق کار کے باطن کا بٹوارہ نہ ہو وہ اپنی ذات کی ''گہری ساخت'' تک پہنچ نہیں پاتا اور بالائی سطح پر ہی پڑا رہ جاتا ہے۔ افسانہ ''مہاجر'' میں مرکزی کردار کی ذات جب تقسیم ہوتی ہے تو اُس کا تخلیقی حصہ (بطورِ کردار) ذات کے باقی حصے کے رُوبرو آن کھڑا ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی حصہ (بطورِ کردار) سویا پڑا تھا یا کم از کم اُونگھنے کے عالم میں تھا۔ مرکزی کردار نے اُسے کچوکے لگا کر جگا دیا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مرکزی کردار کے دونوں حصوں کے مابین ایک مکالمہ سا ہونے لگا اور یُوں خود انکشافی کی صورت از خود پیدا ہوتی چلی گئی۔ ہر شگاف نہ صرف اندر کے جہانِ معنی کو اُجاگر کرتا ہے بلکہ باہر کو بھی اندر آنے کا موقع عطا کرتا ہے۔ یوں شعور اور لاشعور میں ایک طرح کا مکالمہ چھڑ جاتا ہے۔ اصلاً دونیم ہونے یا کرنے کا عمل بھی ''گہری ساخت'' کو صورتوں میں ڈھالتا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں گہری ساخت کو تغیرات سے ہم کنار کرتا ہے۔

اَب دیکھنا چاہیے کہ جوگندر پال کے افسانے ''مہاجر'' کا مرکزی کردار کس طرح اپنی ذات میں اُتر کر ''گہری ساخت'' تک پہنچا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اِس افسانے میں جوگندر پال نے اندر کی مسافتوں کو طے کرنے کے اِس عمل کو ''ہجرت'' کا نام دیا ہے اور افسانے کے مرکزی کردار کو مہاجر کہہ کر پکارا ہے۔

مہاجر کا یہ سفر بائیں ٹخنے سے شروع ہو کر پیشانی تک پھیلا دکھائی دیتا ہے۔ تاہم راستے میں مہاجر کو دو تین سخت مقامات پر رُکنا بھی پڑا ہے اور ہر مقام پر اُس کے اندر ایک زبردست تبدیلی پیدا ہوئی ہے۔ بائیں ٹخنے پر رُکنے کا مرحلہ ''زمین'' سے منسلک ہے۔ یہ زندگی کے اُس حصے کا اعلامیہ ہے جو افسانے کے مرکزی کردار نے گرد آلود بستی میں گزارا ...... ایسی گرد آلود بستی

میں جو بیسیوں میل کی مَسافت میں اُس کے گھٹنوں کے آس پاس تک پھیلی ہوئی تھی اُور جس میں فقط وہی ایک آباد تھا...... اکیلا اُور بے مثال! ساری بستی اُس کی مملکت تھی جس پر وُہ اپنے دادا چودھری سلامت علی خان کی پاؤ پاؤ بھر سفید مونچھوں کی معیّت میں حکمران تھا۔ کوئی اُس کا مدِمقابل نہیں تھا۔ مگر پھر اچانک اُس کا ایک مدِمقابل پیدا ہوگیا۔ یہ انعام اللہ خان کی بیٹی مہرالنسا تھی جس نے اِس سُپرمین کو مسترد کر کے' اِس کی شخصیت کو تار تار کر دیا۔ افسانے کے مرکزی کِردار کے لیے یہ ایک بہت بڑا چیلنج تھا؛ مگر جب منزل ناقابلِ تسخیر ہو تو چیلنج عملِ معکوس بن جاتا ہے' یعنی اُس کا رُخ اپنی ہی طرف ہو جاتا ہے...... یہی کچھ اِس افسانے کے مرکزی کِردار کے ساتھ ہوا کہ اُس نے اپنے بائیں ٹخنے کی گَرد آلود بستی کو عبور کر کے باہر کی وسیع و بے کنار دُنیا میں جانے کے بجائے پلٹ کر اَپنے ہی اَندر کی مَسافتوں میں خود کو گم کر دیا۔ چنانچہ سب سے پہلے وہ گھٹنوں کی سرحد کو عبور کر کے ''پیٹ کے نیچے دونوں ٹانگوں کے بالائی درمیان آ پہنچا''۔ شیطان سے اُس کی ملاقات یہیں ہوئی۔ جس طرح ن م راشد نے اپنی ایک نظم میں ایک فرنگی عورت کے بدن سے اہلِ وطن کی بے بسی کا اِنتقام لیا تھا' اُسی طرح ''مہاجر'' کے مرکزی کِردار نے خود کو لاتعداد دُوسری عورتوں میں تقسیم کر کے مہرالنسا سے بدلہ لینے کی ٹھانی، مگر مہرالنسا کوئی معمولی ہستی نہیں تھی۔ اُس کی قوّت بے پناہ تھی۔ مرکزی کِردار (یعنی مہاجر) نے جب عام زِندگی میں مہرالنسا کے کئی چربے (Replicas) تلاش کر لیے تو وُہ چپکے سے اُس کے دِل کے اَندر آ کر آباد ہوئی اُور وہیں اُس کے جسم اُور رُوح کی تیمارداری میں جُٹ گئی۔ مگر یہ واقعہ بجائے خود مرکزی کِردار کی شکست کا اِعلامیہ تھا کیونکہ وُہ جس کی اُس نے نفی کرنے کا اِرادہ کیا تھا، عقبی دروازے سے داخل ہو کر اُس کے دِل پر پُوری طرح قابض ہوگئی تھی؛ درآں حالیکہ واقعی زِندگی میں اُس نے اپنے شوہر کے گھر سے ایک قدم بھی باہر نہ نکالا تھا۔ چنانچہ افسانے کے مہاجر نے ایک بار پھر ہجرت کی ٹھانی کیونکہ اُس کے لیے دِل کے مفتوحہ قلعے میں مزید قیام کرنا اَب مشکل ہوگیا تھا۔ مگر اَب کی بار جب اُس نے ہجرت کی تو اَپنا حُلیہ بھی تبدیل کر لیا یعنی کان چھدوائے، سبز چوغہ پہنا' گلے میں بڑے بڑے منکوں والی مالا لٹکائی' ہاتھ میں کاسہ لیا اُور فقیر ہوگیا۔ ذہن میں ہیر رانجھا کی کہانی اُبھرتی ہے۔ اُس کہانی میں بھی رانجھے نے کان چھدوا کر فقیر کا بھیس بدل لیا تھا اُور پھر ہیر کے سسرال جا پہنچا تھا۔ غور طلب بات یہ ہے کہ آغازِ کار میں ''مہاجر'' نے مہرالنسا کو بزورِ بازو حاصل کرنے کی کوشش کی تھی۔ جب

اُس میں ناکام ہوا تو اُسے بزورِ متخیلہ حاصل کرنے کی سعی کی۔ جب یہ حربہ بھی بے کار گیا تو اُس نے اپنی شکست قبول کر لی اور ایک فقیر بن کر ہاتھ میں کشکول لیے محبوبہ سے محبت کی بھیک مانگنے پر مجبور ہوا۔ مگر سوال یہ ہے، کیا اُس نے رانجھے کی تقلید میں ہیر کے گھر کا رُخ کیا...... واقعاتی سطح پر تو نہیں کیونکہ ''مہاجر'' کی ساری کہانی اَندر کے سفر کی کہانی ہے' باہر کے سفر کی نہیں۔ البتہ نفسیاتی سطح پر وہ مہرالنسا کے گھر ضرور گیا؛ مگر اِس طور کہ اُس نے اپنے آپ کو خود ہی اُٹھایا ہوا تھا اور پُورے کا پورا اپنی آنکھ میں مرکوز ہو گیا تھا۔ گویا مرکزی کِردار کی وہ محبت جو کبھی ہوَس تھی' اَب محض ''دیدار'' بن گئی تھی؛ اَب وہ صرف محبوبہ کا درشن کرنے ہی کو سب کچھ سمجھنے لگا تھا۔ تصوّف میں یہ وہ مقام ہے جب سالک کو ہر طرف ''تُو ہی تُو'' نظر آتا ہے۔ ''رانجھا رانجھا آکھدی'' کا مفہوم بھی یہی ہے کہ ہر طرف رانجھا (یعنی محبوب) ہی نظر آئے۔ مگر آنکھ کے اَندر رُکنے کا ایک یہ مفہوم بھی ہے کہ اَب مرکزی کِردار ''دیکھنے'' یعنی ''جاننے'' کے قابل ہو گیا ہے: اَب وہ جان گیا ہے کہ جسمانی سطح کا وِصال محض ایک ڈھونگ ہے۔ اگر مہرالنسا اُسے قبول کر لیتی تو وہ بھی اپنے دادا کی طرح بچے پیدا کرنے کے بعد آخرِ کار پاؤ پاؤ بھر کی سفید مونچھیں پال لیتا اور بس! بے معنویت یا Absurdity کا یہ احساس آنکھوں میں قیام کرنے کے بعد ہی افسانے کے مرکزی کِردار کے ہاں پیدا ہوا اور اُسے خود شناسی کی ایک بلند تر منزل پر لے گیا۔

مگر ''آنکھ'' اِس افسانے کے مرکزی کِردار کی آخری منزل نہیں ہے۔ ''رانجھا رانجھا آکھدی'' کے بعد ایک آخری منزل ''آپے رانجھا ہوئی'' کی بھی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کہانی کا اَزلی واَبدی مہاجر اَب اُسی جانب روانہ ہو گا۔ یہ منزل پیشانی پر ہے۔ آنکھ کی منزل پر قیام کرنے والا خود مجسّم آنکھ بن کر سارے عالَم کو دیکھتا ہے۔ اُس کی حیثیت ایک ''مہا ناظر'' کی ہوتی ہے جو اَپنی بصارت کے جال میں ساری کائنات کو سمیٹ لیتا ہے۔ تاہم جہاں جہاں تک اُس کی بصارت پہنچتی ہے' وہاں وہاں وہ ''تُو'' کو بھی موجود پاتا ہے۔ اگلی منزل وہ ہے جہاں پہنچ کر وہ ''دیکھنے'' کے وظیفے کو ترک کر دیتا ہے اور ''دِکھنے'' کا لبادہ اوڑھ لیتا ہے۔ رانجھا جو اُسے اپنے سے باہر دِکھائی دیتا تھا' اَب اُس کے اَندر سما جاتا ہے جس کے نتیجے میں وہ خود بھی رانجھا بن جاتا ہے۔ اَب یہ رانجھا ایک ایسا شخص ہے جو خود نہیں دیکھے گا، کوئی اَور اُسے دیکھے گا۔ مگر سوال یہ ہے کہ ''کوئی اَور'' کہاں سے آئے گا! محبت کی یہ اِنتہا ہے کہ اِنسان خود ہی ناظِر بھی ہو اَور منظور بھی' خود ہی عاشق بھی ہو اَور

معشوق بھی۔ جوگندر پال کی اِس کہانی کا مرکزی کردار ابھی راستے میں ہے۔ ابھی وہ اُس منزل تک پہنچ نہیں پایا مگر وہ منزل اُس کے اَندر طلوع ضرور ہوگئی ہے؛ اَور یہاں پہنچ کر کہانی فقط مہاجر اَور مہرالنسا کی کہانی نہیں رَہ جاتی، خود جوگندر پال کی کہانی بھی بن جاتی ہے...... یوں لگتا ہے جیسے جوگندر پال اَب آخری جَست بھرنے کی تیاری میں ہے جو اُسے پیشانی کے دیار میں لے جائے...... مُراد یہ کہ چہار منزلہ ''گہری ساخت'' کی آخری منزل پر پہنچا دے۔ واضح رہے کہ چوتھی منزل ہمیشہ سے پُراَسرار متصوّر ہوئی ہے؛ اِس لیے داستان کے شہزادے سے کہا گیا تھا کہ وہ باغ کے تین[۳] اَطراف میں تو جائے مگر چوتھی سمت میں نہیں: گویا وہ ممنوعہ علاقہ تھا؛ مگر منع کرنے پر تجسس کو تحریک ملتی ہے، اس لیے شہزادہ باغ کی چوتھی سمت میں چلا گیا تھا۔ شہزادے کی طرح جوگندر پال کا مہاجر بھی چوتھی سمت کے سامنے آ کھڑا ہوا ہے جو اَصلاً ''پیشانی'' کی منزل ہے۔ پیشانی بیک وقت روشنی کا مسکن بھی ہے اَور سجدے کا بھی۔ دیکھتے ہیں کہ خود جوگندر پال کے افسانوں میں اَب روشنی کی تلاش اُبھرتی ہے یا سجدے کی جہت یا ایک ایسی صورت جب اِنسان اپنے ہی قلب میں ظاہر ہونے والی روشنی کے سامنے سجدہ ریز ہو جاتا ہے!!

(معنی اَور تناظر)

جوگندر پال کا ناوِل ...... نادید

خدا جانے یہ آب و ہَوا کا نتیجہ ہے یا نسلوں کے اِختلاط کا ثمر کہ اِس برّصغیر کے باسیوں نے اپنے اِظہار کے لیے ہمیشہ مختصر نویسی بلکہ مختصر نگاہی کو اَپنا وتیرہ بنایا۔ عوامی سطح پر ضرب الاَمثال کا اِتنے بڑے پیمانے پر چلن اِس بات کا گواہ ہے کہ یہاں دانش کو ننھے ننھے کیپسولز کی صورت میں پیش کرنے کا جتن کیا گیا جو آج تک مقبول ہے۔ اَصنافِ ادب میں دوہا' کافی' غزل' سہ حرفی اَور مختصر افسانہ ...... یہ سب اِسی وجہ سے یہاں زیادہ مقبول ہوئے کہ یہ بھی ایک طرح کے کیپسولز ہی تھے۔ اِس خِطّۂ اَرض کے مزاج کا یہ حصہ ہے کہ تجزیاتی عمل پر اِجتماعی محاکے کو ترجیح دی جائے اَور درخت کے تنے' شاخوں' پتّوں اَور پھولوں پر غور و فکر کرنے کے بجائے صرف درخت کے بیج پر غور کیا جائے کہ اِس بیج ہی میں سارا درخت سمایا ہوا ہے۔ فکری سطح پر بھی ''ایک'' کو ''انیک'' کے مقابلے میں زیادہ اَہمیت ملی ہے۔

جہاں تک فکشن کا تعلق ہے' پُوری دُنیا میں اَب ناوِل نگاری کا فن' ایک زبردست رُجحان کی حیثیت اِختیار کر چکا ہے اَور افسانہ نگاری کا رُجحان ایک ثانوی ذریعۂ اِظہار قرار پایا ہے جبکہ ہمارے ہاں آج بھی افسانہ نگاری ہی کو زیادہ اَہمیت حاصل ہے۔ وجہ یہ کہ اِس کا نہایت گہرا تعلق بھی کیپسولز میں بات کو پیش کرنے کے اُس اسلوب سے ہے جو ہمیں ہمیشہ سے بہت مرغوب رہا ہے۔ مگر اَب صورتِ حال تبدیل ہو رہی ہے' ساری دُنیا سمٹ کر ایک خاندان کی صورت اِختیار کر رہی ہے؛ اِس لیے کوئی بھی خِطّہ اَب ثقافتی یا فکری اعتبار سے الگ تھلگ نہیں رہا۔ چنانچہ اُردو فکشن کے مَیدان میں بھی پچھلے چند برسوں میں ناوِل نویسی کی روِش خاصی توانا ہوئی ہے اَور دیکھتے ہی دیکھتے بعض اچھے ناوِل وُجود میں آ گئے ہیں۔ جوگندر پال کا ناوِل ''نادید'' اِس فہرست میں تازہ ترین اِضافہ ہے۔

اُردو فکشن کا اَلمیّہ رہا ہے کہ اِس نے پلاٹ یا کہانی میں تنوّع اَور رنگارنگی کو کچھ زیادہ درخورِ اعتنا

نہیں سمجھا اُو یہ زیادہ تر بعض مقبول motifs ہی کو پیش کرتی رہی ہے۔ فلم میں جو ہماری کہانی کا ایک تجسیمی رُوپ ہے کردار اُور پلاٹ کی یکسانیت کا فی الفور احساس ہوتا ہے جہاں زیادہ تر شادی بیاہ کے مسئلے ہی کو موضوع بنایا جاتا ہے اُور عموماً تثلیث کو پیش کیا جاتا ہے (یعنی دو لڑکے اُور ایک لڑکی یا دو لڑکیاں اُور ایک لڑکا یا دو محبت کرنے والوں کے درمیان ظالم سماج یا سنگ دِل وِلن وغیرہ) جبکہ زِندگی کے مختلف کِرداروں یا مختلف وضع کی صورتوں (situations) کو پیش کرنے سے بالعموم اِجتناب روا رکھا جاتا ہے۔ ایسے میں اگر کوئی ناوِل ایک مختلف وضع کی کہانی پیش کرے جو عام ڈگر سے ہٹ کر کہی گئی ہو اُور جس میں ایسے کِردار پیش کیے گئے ہوں جو پہلے نظر نہیں آئے تھے اُور جو ایسی صورت (situation) کو اُبھاریں جس سے پہلے کبھی سامنا نہیں ہوا تھا اُور پھر واقعات و سانحات کو سطح تک محدود رکھنے کے بجائے اُن کے معنوی عمق کا احساس دِلائیں تو ہمیں ایک چیزے دیگر سے تعارف حاصل ہوگا۔ جوگندر پال کا ناوِل ''نادید'' پڑھتے ہوئے بار بار اِس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اُردو ناوِل میں پلاٹ کہانی صورتِ واقعہ اُور معنوی سطح کی نقاب کشائی کے سلسلے میں یہ ایک منفرد کاوِش ہے اُور اُردو ناوِل کی تاریخ میں اِسے ہمیشہ ایک انوکھا اُور فکر انگیز ناوِل قرار دیا جائے گا۔

''نادید'' اَندھوں کے گھر کی ایک کہانی ہے۔ اِس گھر کے باسی بصارت سے محروم مگر بصیرت سے مالا مال ہیں۔ یُوں بھی صورت یہ ہے کہ ہماری پانچوں حسّیات باہر کی دُنیا کو ٹٹول کر اُس سے آشنا ہوتی ہیں۔ سامِعہ ذائقہ شامّہ باصِرہ اُور لامِسہ ...... یہ سب اپنے اپنے ہتھیاروں سے ماحول کو پہچاننے کی کوشش کرتی ہیں۔ اِن میں سے کوئی ایک حِس ناکارہ ہو جائے تو اِس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ فرد کا ماحول سے رِشتہ ہی منقطع ہو گیا ہے۔ اکثر اَوقات تلافی کے طور پر ایک حِس کے ناکارہ ہونے پر باقی حسّیات زیادہ توانا ہو جاتی ہیں۔ لِہٰذا کسی کو ہم ''اندھا'' نہیں کہہ سکتے کیونکہ وہ آنکھوں سے نہ سہی کانوں ہاتھوں نتھنوں اُور زبان سے اِرد گرد کے ماحول کو ''دیکھ'' رہا ہوتا ہے۔ سو اَندھوں کے گھر کے باسی بھی آنکھوں سے نہ سہی دُوسری حسّیات کی مدد سے ''دیکھنے'' پر قادِر ہیں۔ تلافی کے طور پر نہ صرف اُن کی دُوسری حسّیات زیادہ توانا ہیں بلکہ اُن کے ہاں بصیرت کا عمل دخل بھی زیادہ ہے۔ یُوں بھی باصِرہ سے چالاکی دُہری شخصیت اُور برہنگی کا احساس وجود میں آتا ہے اُور ماحول کا بکھراؤ اِرتکاز کے راستے میں دیوار بن جاتا ہے جبکہ دُوسری حسّیات کی مدد سے شخصیت کی معصومیت پاکیزگی نیز ماحول کو اِجتماعی رُوپ میں دیکھنے کا رویّہ پروان چڑھتا ہے۔ سو اَندھوں کے گھر کے باسی

سیدھی سڑک پر چلنے والے لوگ ہیں۔ اُن کے اَندر اَور باہر کی دُنیاؤں پر ایک سی تیرگی یا روشنی کا تسلط ہے اَور اُنھیں "اُجالے اَندھیرے" کے اُس عالَم سے کوئی سروکار نہیں جس میں اِنسانی شخصیت "ہونے نہ ہونے" کی زد پر آکر ریزہ ریزہ ہوجاتی ہے۔ مگر اِسی اَندھوں کے گھر میں، بابا کی صورت میں، ایک شخصیت ایسی بھی ہے جو پہلے بینائی سے محروم تھی مگر جسے ایک حادِثے کے باعث بینائی دوبارہ مل گئی ہے۔ بینائی کے حصول کا فوری نتیجہ یہ ہوا کہ اُس شخصیت نے دُہری زِندگی بسر کرنا شروع کردی، یعنی اُس نے گھر کے اَندھوں سے یہ بات چھپالی کہ اُسے نظر آنے لگا ہے۔ چنانچہ بینائی سے لیس اُس اَندھے کی زِندگی ایک خاص ڈگر پر چلنے لگی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اُس نے "آنکھوں والوں" کی ساری عادات یعنی دروغ گوئی، خود غرضی وغیرہ کو اَپنا لیا اَور عزت اَور مرتبہ حاصل کرنے کے لیے ہر جائز اَور ناجائز طریق کا اِستعمال، اُس کی فطرتِ ثانیہ بن گئی۔ ذرا فاصلے سے دیکھیں تو یُوں لگتا ہے جیسے اَندھوں کے اِس گھر میں باقی سب تو دیکھ رہے ہیں، فقط یہی ایک شخص اَندھا ہے۔ "نادید" کی کہانی، دراصل اُسی اَندھے بابا کو موضوع بناتی ہے جو اِبتدا میں بینائی سے محروم تھا لیکن دیکھ سکتا تھا، پھر اُسے بینائی ملی تو وہ "اَندھا" ہوگیا، اَور آخر آخر میں اُسے ضمیر کے کچوکوں نے دوبارہ بینائی عطا کردی اَور وہ جھوٹ، فریب اَور گناہ سے نجات حاصل کرنے میں کامیاب ہوگیا۔

"نادید" میں کئی معنوی سطحیں مضمر ہیں۔ اَہم ترین سطح عوام اَور عوامی لیڈر کے فرق کو نشان زد کرتی ہے۔ عوام بظاہر اَندھے لوگ ہیں...... معصوم، بے ریا، سیدھی سڑک پر چلنے والے مگر بباطن ضمیر کی روشنی سے مالا مال؛ جبکہ عوامی لیڈر (مستثنیات سے قطع نظر) اَندھوں کو فریب دینے میں کوئی کسر اُٹھا نہیں رکھتے...... لہٰذا اِنسانی سطح پر اُنھیں اَندھا ہی قرار دینا ہوگا۔ یُوں دیکھیں تو ایک سیاسی ناوِل نہ ہوتے ہوئے بھی "نادید" سیاست کو ایک ایسے نئے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ اُس کے سارے داغ دھبے عریاں ہوکر سامنے آگئے ہیں۔

جوگندر پال، اُن چند اَدیبوں میں سے ہیں جن کی تحریروں میں سوچ کا عُنصر روشنی کی درخشندہ گزرگاہوں کی طرح صاف نظر آتا ہے۔ اَدب میں سوچ کے عنصر کی آمیزش نہایت نازک کام ہے، ذرا سی کوتاہی بھی تحریر کو اَدب کی سطح سے نیچے اُتار کر صحافت کی سطح پر لاسکتی ہے۔ دُوسری طرف غور فرمایئے کہ جو تحریر سوچ کے عنصر سے تہی ہو، کیا وہ خون کی کمی کا شکار نظر نہیں آئے گی! "نادید" میں جوگندر پال نے اَندھے پَن کو موضوع بنایا ہے مگر قدم قدم پر اِس ایک رنگ میں سَو رنگ دیکھے اَور دِکھائے ہیں۔ کہیں

بھی تکرار کا احساس نہیں ہوتا، کہیں یہ خیال نہیں آتا کہ جو فکری عناصر اُبھرے ہیں، وہ پیش پا اُفتادہ ہیں یا اُنھیں اکتساب کیا گیا ہے۔ جوگندر پال کی فکر، شبنم کی طرح شفاف اَور خوشبو کی طرح تازہ ہے۔ یہ کسی فلسفے یا نقطۂ نظر سے ماخوذ یا اُس کی تشہیر کا وسیلہ نہیں' یہ مصنف کے حسی تجربات سے پھوٹی ہے' اِسی وجہ سے بے حد دِلکش اَور منفرد لگتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ چند فقرے ملاحظہ کیجیے:

> ڈاکٹر رخصت ہو گیا تو بستر پر پہلو بدلتے ہوئے' میری نظر ڈریسنگ ٹیبل کے آئینے پر گئی۔ یہ کون ہے؟ میں اَندھا تھا تو اَپنے آپ ہی میں تھا مگر آنکھیں ملتے ہی اپنے آپ سے باہر نکل آیا ہوں...... ہمارے دیش میں اَندھوں کی تعداد بھی ملکوں کے اَندھوں سے زیادہ ہے...... جواباً' میں رونی کی خوبصورت آنکھوں کی طرف دیکھنے لگا اَور سوچنے لگا: خوبصورتی ہمیشہ اَندھی ہوتی ہے' صرف دیکھنے کی شے' اِسے دِکھائی کیونکر دے!...... ساری کائنات اپنے باہر کی جانب چوپٹ کھلی پڑی رہتی ہے اَور بڑی معصومیت سے سبھی جان داروں کو باہم زِندگی کی ترغیب دے رہی ہوتی ہے۔ مگر ہم اپنی اپنی ذات کے تابوت میں پڑے' باہر کے کھلے نظاروں کو' مہر بند لینے کے درپے ہو جاتے ہیں...... آزاد وہ ہوتے ہیں جو غلام ہوں اَوراَپنے فیصلوں کے پابند نہ ہوں...... جب میں اَندھا تھا تو اَپنے آپ میں ایک میں ہی میں تھا لیکن آنکھیں لَوٹتے ہی' میں ایک سے کئی ایک ہو گیا ہوں اَور یہ ایک ایک آپس میں جھگڑتے رہتے ہیں...... ایک بات پوچھوں؟...... بھولا جب سچائی مرتی ہے تو صرف تم اَور میں نہیں مَرتے' ہر کوئی تھوڑا سا مَر جاتا ہے...... ہے نا؟...... ملکوں کی آپسی لڑائیوں کا ایک ہی کارن ہے...... آنکھیں! آدمی اپنی آنکھیں پھوڑے تو جس ملک میں بھی رہے' اُسے وہی اپنا گھر لگے...... ہے نا بابا!

''نادید'' کی کہانی کا ایک اَور خوبصورت پہلو' اَفراد اَور اَشیا کی طرف اَندھوں کی animistic approach ہے۔ اَندھا اَپنے آپ ہی میں ایک نہیں ہوتا' وہ اپنے سارے ماحول سے اِس طور مربوط اَور ہم آہنگ ہو جاتا ہے کہ دُوئی باقی نہیں رہتی؛ مگر بینائی کے ملتے ہی فاصلے نمودار ہو جاتے ہیں اَور ایک' انیک میں بٹا ہوا نظر آنے لگتا ہے۔ چونکہ بچپن ابھی بینائی سے پُوری طرح لیس نہیں ہوتا یعنی بینائی کی اُس صفت سے جو تفریق اَور تقسیم کے عمل کو متحرک کرتی ہے' لہٰذا وہ جان دار چیزوں کے علاوہ بے جان چیزوں سے بھی ایک جذباتی تعلقِ خاطر قائم کر لیتا ہے۔ یہی رویہ تخلیق کار کا ہے کہ وہ بھی اِنسان کے علاوہ اَشیا' مظاہر' نباتات اَور حیوانات کو اَپنی طرح ذِی رُوح تصور کرتا ہے۔ ''نادید'' میں اَندھوں کا گھر بھی ایسی ہی مخلوق کا گہوارہ ہے جو زِندگی بلکہ پُوری کائنات کو اِکائی کے رُوپ میں

دیکھتی ہے اَور اُس سے پُوری طرح جُڑی ہوئی ہے۔ایسی دُنیا میں اَندھوں کا مکالمہ' جملہ اَشیا اَور مظاہر سے ہمہ وقت جاری رہتا ہے۔ مثلاً:

ٹوکری بناتے ہوئے' ایک کھلنڈری سی بانس کی پھانک باہر نکل کر اُسے چُبھ گئی ہے......
سی سی ی! سی سی کیا...... دیکھو چُبھی ہوں تو میں بھی تھوڑی سی ٹوٹ گئی ہوں...... ہاں بھولا، پچھلے اِتوار کو میں اُس کی (اَندھے کنوئیں کی) منڈیر پر تنہا بیٹھا تھا کہ وہ اَپنے اَندر سے باہر آ کر میرے ساتھ بیٹھ گیا اَور کہنے لگا، شرفو اَپنی ٹوکریوں میں سے ہر ایک کی پہچان بُن لیتے ہو' ابھی تک میرا خیال تمھیں کیوں نہیں آیا؟...... جو دِن میں بھی سوئے پڑے رہتے ہیں' اُن کی تلاش میں دِن بے چارہ بھٹکتا رہتا ہے...... میں اِجلاس کے ہال کی جانب بڑھ رہا تھا کہ میری چھڑی بولی' دیکھ کتنا ملائم اَور پکّا فرش ہے' مجھے اِس قدر دباؤ گے تو سرک جاؤں گی اَور پھر تم اپنے آپ کو گرنے سے بچا نہ پاؤ گے...... میں نے اُس کی طرف ہاتھ بڑھائے ہیں اَور اُس نے میری طرف' اَور ہم دونوں کے ہاتھ آپس میں بندھے ہوئے بے اِختیار باتیں کرنے لگے ہیں...... سب ہنسنے لگے ہیں اَور میری ہنسی بھی مجھے غافل پا کر اُن سے جا ملی ہے۔

بلاشبہ جوگندر پال کا یہ ناوِل اُردو زبان میں ایک نیا لیکن بے حد کامیاب تجربہ ہے۔ اِس میں زِندگی کا ایک نیا بُعد اُبھرا ہے اَور شاید پہلی بار' باصرہ کا سہارا لیے بغیر' زِندگی اَور کائنات کی معنویت کو دُوسری حسّیات کی مدد سے اُجالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہم انسان' eye-brain کے زیرِ اَثر، صرف روشنی کی دُنیا میں پُوری دِل جمعی کے ساتھ رَہ سکتے ہیں...... بالکل جیسے مچھلی' پانی کی دُنیا میں اَور دُوسرے جان دار' ہوا کی دُنیا میں رہنے پر مجبُور ہیں۔ ایسے میں اگر کوئی ear-brain کو یا nostril-brain کو متحرک کر دے تو پھر اُسے وہ سب کچھ نظر آنے لگتا ہے جو eye-brain والوں کو کبھی نظر نہ آیا تھا۔ اِس اِعتبار سے بھی جوگندر پال کا یہ ناوِل قابلِ مطالعہ ہے۔ ناوِل کے نام ''نادید'' میں ''دید'' کی نفی کا جو رویّہ مضمر ہے' وہ اِس کے اِس نئے بُعد ہی کی طرف ایک بلیغ اِشارہ ہے۔

☆☆☆

غلام الثقلین نقوی کے افسانے

اخباری اَدب کے اِس زمانے میں، جو نام کی تشہیر اَور تصویر کی رُونمائی کو تخلیق کاری کا ثمرِ شیریں قرار دینے پر بضِد ہے، غلام الثقلین نقوی ایک ایسے خرقہ پوش کی حیثیت میں نظر آتے ہیں، جنھیں نہ شخصیت سازی کے عمل سے کوئی دلچسپی ہے نہ خوشہ چینی کی روِش سے کوئی سروکار۔ وہ نہ تو اَدبی صفحے کے مدیرانِ کرام کی دِل جوئی کرتے ہیں اَور نہ ہی تنقیدی مجالس کا سہارا لے کر اَخبار کے اَدبی صفحے پر طلوع ہونے کے آرزومند ہیں۔ اگر میری یادداشت مجھے دھوکا نہیں دے رہی تو آج سے پہلے صرف ایک بار، سرگودھا میں اُنھیں مرکزِ نگاہ بننے پر مجبور کیا گیا تھا۔ لاہور میں غالبًا یہ پہلا موقع ہے کہ اُن کے فن کا جائزہ لینے کی ضرورت محسوس ہوئی ہے، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ پچھلے پچیس[۲۵] برس میں اُبھرنے والے افسانہ نگاروں کی صف میں غلام الثقلین نقوی کو ایک اِمتیازی مقام حاصل ہے۔ ''اِمتیازی مقام'' کے الفاظ، میں نے ڈرتے ڈرتے کہے ہیں، ورنہ میرا دِل تو کہتا ہے کہ آنے والے زمانے میں جب آج کے افسانہ نگار اخباروں اَور دوستیوں کی بیساکھیوں سے دُور جا چکے ہوں گے اَور اُن کے تعلقاتِ عامہ کی چکا چوند ماند پڑ چکی ہوگی، نیز عصری تعصبات بھی باقی نہ رہے ہوں گے، اُس وقت اگر افسانے کا قاری پلٹ کر اِس سارے دَور کی افسانہ نگاری پر ایک نظر ڈالے گا تو اُسے غلام الثقلین نقوی ایک مینارِ نور کی طرح کھڑے نظر آئیں گے۔ میں یہ بات کسی اِضطراری جذبے کے تحت نہیں، ٹھنڈے دِل سے اِس ساری صورتِ حال پر غور کرنے کے بعد کہہ رہا ہوں۔

پچھلے پچیس[۲۵] برس میں لکھے جانے والے اُردو افسانے کا جائزہ لیں تو صاف نظر آتا ہے کہ شہرت زیادہ تر اُنھیں لوگوں کو ملی ہے، جنھوں نے بین الاقوامی سطح پر مقبول ہونے والے مَیلانات کو اَپنایا ہے۔ جیمز جائس، لارنس، کافکا، تھامس مان، سارترے، کیمو، ہرمن ہیسے وغیرہ کے اَثرات اِنھیں مَیلانات کے ذریعے اُردو فکشن میں داخل ہوئے ہیں۔ فریزر کی شاخِ زرّیں اَور یونگ کی

نفسیات نے نسل کے اعماق میں مستور کہانیوں کو زندہ کیا تو مغربی فکشن کے تتبع میں ہماری فکشن نے بھی اساطیر کا سہارا لیا' چاہے اِن اساطیر کا تعلق یونان، مصر اور سمیریا سے تھا یا پراچین بھارت سے۔ اِس زاویے سے دیکھیں تو ہماری افسانہ نگاری کا غالب رُجحان بین الاقوامی صورتِ حال سے ہم آہنگ ہے' اِس سے الگ نہیں۔ اِس کا فائدہ بھی ہوا ہے اور نقصان بھی: فائدہ یُوں کہ اُردو افسانہ' افسانے کی عالمی برادری کا رُکن بن گیا ہے اور نقصان یہ کہ اِس نے عالمی مَیلانات کے تتبع میں اپنے ثقافتی منظر' اپنی سرزمیں اور اِس کی مٹیالی مٹی سے اُبھرنے والی کہانیوں کو یا تو وہ اہمیت نہیں دی جو اُن کا قدرتی حق تھا یا پھر اُنھیں عالمی مَیلانات کے تابع کر کے اُن کا رنگ رُوپ اور مزاج ہی بدل دیا ہے۔ ایسی صورتِ حال میں غلام الثقلین نقوی کی افسانہ نگاری کی اہمیت کا فی الفور احساس ہوتا ہے کہ اُنھوں نے مغربی فکشن کا مطالعہ کرنے اور وہاں کے مَیلانات سے آگاہ ہونے کے باوجود' تقلید اور تتبع کے رُجحان پر تین حرف بھیجتے ہوئے' اپنی کہانیوں کو وطن کی مٹی سے کشید کیا ہے۔ لہٰذا اپنے ثقافتی تناظر سے اُبھرنے والے فن کاروں میں پریم چند کے بعد سب سے زیادہ اہمیت غلام الثقلین نقوی کو ملنی چاہیے۔

مگر اِن دونوں میں فرق بھی ہے اور یہ فرق بنیادی ہے۔ بے شک اِن دونوں نے زیادہ تر' اُس ساٹھ ستر فی صد آبادی ہی کو موضوع بنایا ہے جو دیہات میں رہتی ہے' تاہم پریم چند نے زیادہ توجہ دیہات کے سماجی مسائل پر مبذول کی ہے' اور سماجی مسائل کی صورت یہ ہے کہ وہ وقت کے ساتھ بدل جاتے ہیں۔ پریم چند کی کہانیوں میں تاثیر کے فقدان کی بڑی وجہ یہی ہے کہ اب نئے سماجی مسائل نے پرانے مسائل کی جگہ لے لی ہے۔ غلام الثقلین نقوی بھی معاشرتی مسائل کو اہمیت دیتے ہیں مگر اُن کے ہاں بنیادی موضوع مٹی کی خوشبو' موسم کا مزاج اور دھرتی پر پڑنے والا بادل کا سایہ ہے' اور یہی چیزیں وقت کے کینوس پر تادیر باقی رہتی ہیں۔ داخلی سطح پر وہ کسان کی آنکھوں میں اُبھرنے والی اُس خوشی کو پیش کرتے ہیں جو خوشوں کے پکنے پر نمودار ہوتی ہے' اور اِس کے ساتھ اُس خوف کو اُجاگر کرتے ہیں جو کڑکتے ہوئے بادل کی آواز سن کر ہالی کے دِل میں پیدا ہوتا ہے او' اُس دُکھ کو بیان کرتے ہیں جو سیلاب اور ہوا اور طوفانی بارش کے بعد فصلوں اور مکانوں کی تباہی سے جنم لیتا ہے۔ وہ کسان کے بنیادی جذبات' اُس کے دُکھ سُکھ' خواہش' خوف' اُمید اور صبر و توکل کو اپنا موضوع بناتے ہیں مگر اِن سب کا رشتہ اُس سبز دھرتی سے بھی جوڑتے ہیں جو بیک وقت

کسان کی ماں بھی ہے اَور اُس کا اَن داتا بھی۔ اُنھوں نے دیہات کے کرداروں کو بڑی نفاست، خلوص اَور جذبے کے ساتھ پیش کیا ہے مگر کم لوگوں کو اِس بات کا احساس ہے کہ اُنھوں نے اِن کرداروں کے عقب میں موجود بنیادی کرداروں مثلاً ہَل، درانتی، کدال، پانی، ہَوا، بَیل اَور مٹی وغیرہ کو اَپنا موضوع بنایا ہے۔ غلام الثقلین نقوی کا کمال یہ ہے کہ اُنھوں نے کرداروں کے اِن ہر دو پَرتوں کے باہمی رِشتے کو دریافت کر کے، دیہات کو ایک ایسے نامیاتی کُل کے طور پر پیش کیا ہے جس میں زمین اَور آسمان ایک دُوسرے سے باہم مربوط اَور منسلک ہیں، جہاں اِنسان اَور پرندے اَور مویشی اَور کیڑے مکوڑے ایک ہی برادری کے رُکن ہیں...... وہ ایک ساتھ آسمان کے دُکھ اُٹھاتے ہیں اَور ایک ساتھ زمین سے مستفید ہوتے ہیں؛ جب تک زمین زرخیز رہتی ہے، وہ بھی زندہ رہتے ہیں؛ جب زمین بانجھ ہو جاتی ہے تو وہ بھی ساتھ ہی مَر جاتے ہیں۔

یہ بھی نہیں کہ غلام الثقلین نقوی محض دیہات نگار ہیں۔ اُنھوں نے عمرِ عزیز کا ایک بڑا حصہ شہروں میں گزارا ہے، لہٰذا وہ شہری زِندگی کے بھی مفسر، شاہد اَور نباض ہیں۔ لیکن دیہات کی طرح اُن کا شہر بھی نہ صرف ایک نامیاتی کُل ہے بلکہ اُس کی جڑیں بھی زمین میں پُوری طرح اُتری ہوئی ہیں۔ ہمارے اکثر افسانہ نگار جب شہر کو موضوع بناتے ہیں تو افسانہ نگاری کے مقبول ترین فیشن کے تحت، زیادہ تر اپنے معاشرے میں بکھرے ہوئے بدیسی نمونوں (alien culture) ہی کو پیش کرتے ہیں (حالانکہ اُس کی حیثیت نہ ہونے کے برابر ہے)؛ چنانچہ جب اُن کے کِردار موجودیت، تجریدیت، اِثباتیت اَور ماورایت کی باتیں کرتے ہیں، حشیش اَور ایل ایس ڈی میں مبتلا ہوتے ہیں، پاپ میوزک اَور ویڈیو گیمز میں دِلچسپی لیتے ہیں، تانترک مَت اَور یوگ کا ذِکر چھیڑتے ہیں، اَور ساتھ ہی قبولِ عام کی سند حاصل کرنے کے لیے رزقِ حلال اَور رزقِ حرام کی طرف اِشارے کر جاتے ہیں، تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ یہ (کردار) ہم میں سے نہیں ہیں...... یا تو یہ عالمی سفر پر نکلے ہوئے وہ سیاح ہیں جو چند روز کے لیے ہمارے شہروں میں رُک گئے تھے یا پھر اِنھیں ہمارے افسانہ نگاروں نے 'ماڈرن نظر آنے کی دُھن میں' اپنے تخیل کی مدد سے تراشا ہے۔ اِس کے برعکس، غلام الثقلین نقوی کے شہری کِردار، دیہی کِرداروں ہی کی طرح، اِسی دھرتی کے سپوت ہیں؛ اَور چاہے وہ اِن کے اُفقی پھیلاؤ کی طرف اشارہ کریں چاہے عمودی عمق کو سطح پر لائیں، یہ (کردار) سرتاپا، اِسی زمین اَور اِسی کے نمک، پانی اَور ہَوا

کی تخلیق نظر آتے ہیں۔ دراصل افسانے کا ہر ناقابلِ فراموش کردار بیک وقت ٹائپ بھی ہوتا ہے اَور کردار بھی، معمولی بھی اَور غیر معمولی بھی: اگر وہ محض ٹائپ ہو تو اِنفرادیت اَور انوکھے پَن سے محروم ہونے کے باعث اپنی اَہمیت گنوا بیٹھتا ہے؛ اگر محض اپنی کرداریت اَور غیر معمولی پَن کا احساس دِلائے تو اجنبی نظر آتا ہے۔ ہمارے بہت سے افسانہ نگاروں نے 'الٹرا ماڈرن بننے کی دُھن میں' ایسے کردار تخلیق کیے ہیں جو مغرب کے تہذیبی تناظر میں تو موجود ہیں لیکن ہمارے ثقافتی تناظر میں موجود نہیں۔ کردار کو اَپنے غیر معمولی پَن کے باوصف' اُس جزک (generic) مزاج' اُس معمولی پَن کا بھی حامل ہونا چاہیے جو کسی ملک کے باشندوں میں ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہوتا ہے اَور جس کا براہِ راست تعلق وطن کی مٹی اَور اُس کے اَوصاف سے ہے۔ غلام الثقلین نقوی کے کردار' شہری ہوں یا دیہاتی، اپنی کرداریت' اپنے غیر معمولی پَن کو سوادِ اعظم کے جزک مزاج پر اُستوار کرتے ہیں اَور یہی وجہ ہے کہ اجنبی نظر نہیں آتے۔

افسانہ نگاری کا فن' بنیادی طور پر' کہانی کہنے کا فن ہے اَور کہانی بیان کرنے کے کئی پیرایے ہیں۔ ایک پیرایہ تو وہ ہے جو کہانی کی جسمانی سطح کو پیش کرتا ہے یعنی کردار اَور پلاٹ کے سارے مدّو جزر کو سامنے رکھتا ہے اَور گہرے مشاہدے اَور مطالعے سے کام لے کر' کہانی کے جغرافیے کو اِس طور پیش کرتا ہے کہ اُس کی وادیاں اَور پہاڑ اَور جنگل' اُس کی اَشیا اَور چشمے اَور مظاہر' اپنے وجود کا احساس دِلاتے ہیں۔ ہمارے قدیم داستاں گو فن کاروں کو، کہانی بیان کرنے کا یہ پیرایہ بہت مرغوب تھا۔ دُوسرا پیرایہ وہ ہے جس کے تحت افسانہ نگار، کسی مسئلے کو مرکزی حیثیت دیتا ہے' مثلاً مذہبی اِحیا یا طبقاتی کشمکش یا کوئی نظریاتی مَیلان وغیرہ: وہ اِسی مرکزی نقطے کے گرد کہانی کا پلاٹ بُنتا ہے اَور کرداروں کو اُن کے مناسب مقامات پر فائز کرتا ہے۔ تیسرا پیرایہ وہ ہے جس کے ذریعے افسانہ نگار' کہانی کے بطون میں موجود اُس کی داخلی سطح کو دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے' لیکن اِس طور نہیں کہ داخلی سطح کو منکشف کرنے کی آرزو میں افسانے کی جسمانی سطح کو قربان کر دے۔ جو لوگ اَیسا کرتے ہیں' اُن کے افسانے تاثراتی تحریر میں منقلب ہو جاتے ہیں اَور افسانہ نہیں رہتے۔ افسانہ لکھنے کا یہ تیسرا پیرایہ مشکل ترین بھی ہے اَور تخلیقی اعتبار سے حسین ترین بھی...... بالکل پُل صراط پر چلنے کا عمل کہ ذرا پاؤں ڈگمگایا تو پاتال میں گر گئے: اگر کوئی دیکھنا چاہے تو اُسے پُل پر سے گزرنے والوں کی ہڈیاں اَور پنجر نیچے پاتال میں پڑے صاف نظر آئیں گے؛ جبکہ دُوسری طرف اُسے وہ

لوگ نظر آئیں گے جنھوں نے پُل صراط کے اِس سفر کو بخیر وخوبی طے کیا اور زندۂ جاوید ہو گئے۔ غلام الثقلین نقوی اُنھیں چند افسانہ نگاروں میں سے ایک ہیں۔ اُن کے افسانوں میں کہانی کی جسمانی سطح، ہمہ وقت قائم رہتی ہے اور افسانہ ساتھ ہی ساتھ، قاری کو اپنے داخلی عمق کا احساس دلاتا جاتا ہے۔ جیسا کہ سب جانتے ہیں، جب سُورج نصف النہار پر ہو تو جسم کا سایہ قدموں میں چھپ جاتا ہے لیکن صبح یا شام کے وقت، جب سُورج غالب ہوتا ہے نہ مغلوب، جسم کا سایہ لمبا ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ہر وہ افسانہ جو مکمل تاریکی یا پُوری چکا چوند کے بجائے، جھٹپٹے کے عالم میں تخلیق ہوتا ہے، اپنے لمبے سایے سے اپنی معنوی پرچھائیں کا احساس دِلاتا ہے...... اِسے ہم علامتی افسانہ کہتے ہیں یعنی ایک ایسی تخلیق جو قاری کو کہانی کی بالائی سطح تک ہی محدود نہ رکھے بلکہ اُسے اِمکانات اور اَبعاد کا احساس بھی دِلائے۔ لہٰذا افسانہ نگاری کے ضمن میں خالص حقیقت نگاری یا تجریدیت کے حامل افسانے، انتہائی صورتیں ہیں۔ اصل افسانہ وہی ہے جو کہانی کو مجروح کیے بغیر اُس کی معنویت کو منکشف کرے اور قاری کو سماعت اور بصیرت اور تخیل کی سطح ہی پر نہیں، رُوحانی سطح پر بھی فیض یاب ہونے کے مواقع فراہم کرے۔ غلام الثقلین نقوی کے بیشتر افسانے اِسی طرز کے افسانے ہیں جو قاری کو ہر سطح پر پُوری طرح سیراب کرتے ہیں۔

آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ کہانی بیان کرنا، بجائے خود ایک فن ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ کوئی کہانی کہاں تک فن کے معیار پر پُورا اُترتی ہے یعنی کہاں تک افسانے میں منقلب ہوئی ہے، قاری کو ایک غیر معمولی تجربہ کرنا ہوگا۔ اگر کوئی کہانی، پڑھتے یا سنتے ہوئے، قاری کی تنقیدی حِس جاگ اُٹھے، اور وہ افسانے کے پلاٹ، کرداروں اور اُس کے علامتی مفاہیم پر غور کرنے لگے تو سمجھ لیں کہ کہانی میں کوئی بنیادی سُقم موجود ہے۔ ایک اچھا کہانی کار تو قاری کی تنقیدی حِس کو بالکل سُلا دیتا ہے؛ ایسے میں قاری، کہانی کار کے ہونٹوں اور لفظوں کی طلسماتی فضا میں اسیر، اِس طور گزرتا چلا جاتا ہے جیسے کوئی سحر زدہ اِنسان ہو۔ اُس کی تنقیدی حِس صرف اُس وقت جاگتی ہے جب وہ سماعت یا مطالعے کے کافی عرصے کے بعد، کہانی کار کے طلسم سے باہر آتا ہے۔ غلام الثقلین نقوی کے فن کا اِمتیازی وصف یہی ہے کہ وہ قاری کو کہانی کے سیلِ رواں میں بہا لے جاتے ہیں۔ آپ پہلے ہی پیراگراف بلکہ بعض اَوقات افسانے کی چند سطور کو پڑھتے ہی اُن کے قبضۂ قدرت میں چلے جاتے ہیں اور پھر وہ جس طرح چاہتے ہیں، آپ کے احساسات میں سماتے چلے جاتے ہیں؛ حتیٰ کہ کہانی

ختم ہونے کے کافی عرصہ بعد آپ دوبارہ اپنے بدن میں واپس آتے ہیں اُور کہانی کو اَز سرِ نو تخلیق کرتے ہیں اُور دوبارہ اُس سے لطف اَندوز ہوتے ہیں۔ یہی ایک اعلیٰ پایے کے فن کار کے جادُو کی اصل نوعیت ہے مگر افسوس کہ آج کے قاری نے اِس جادُو کی اَہمیت کا احساس نہیں کیا اُور وُہ زُود فہم (over critical) ہونے کے باعث جمالیاتی حَظ کی تحصیل سے ایک بڑی حَد تک محروم ہو رہا ہے۔

(دائرے اُور لکیریں)

ایک گاؤں کی کہانی

اُردو ناوِل کی داستانِ حیات کچھ ایسی قابلِ فخر نہیں۔ پچھلے ایک سَو برس میں اُردو زبان میں لکھے گئے اچھے ناوِلوں کی تعداد اِتنی کم ہے کہ اُنھیں بہ آسانی اُنگلیوں پر گِنا جا سکتا ہے۔ مرزا رُسوا کے ناوِل "اُمراؤ جان اَدا" سے لے کر غلام الثقلین نقوی کے "میرا گاؤں" تک بمشکل چھے سات ایسے ناوِل ہوں گے جنھیں مغربی دُنیا کے سامنے پیش کرتے ہوئے ہمیں شاید ندامت کا احساس نہ ہو ورنہ ہمارے بیشتر ناوِل ناقص مشاہدے، فنّی کمزوری اَور تھکا دینے والے اسلوب کے باعث تیسرے درجے کی تخلیقات ہیں۔ یہ صورتِ حال اُس وقت مزید نازک دِکھائی دیتی ہے جب ہم اِس بات کا احساس کرتے ہوئے کہ اِس برِّصغیر کی ساٹھ ستّر فی صد آبادی دیہات میں رہتی ہے، یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ ہمارے کُل کتنے ناوِل نگاروں نے دیہات اَور اُس کی مٹّی کو کہانی کا موضوع بنایا ہے۔ ایسی صورتِ حال میں ہمیں پریم چند کے ناولوں کے بعد دیہات نگاری کے سلسلے میں غلام الثقلین نقوی کے علاوہ مشکل ہی سے کوئی اعلیٰ پایے کا ناوِل نگار دِکھائی دیتا ہے۔ بیشک اُردو افسانے نے بار بار گاؤں اَور اُس کی فضا کو چھوا ہے مگر اِس صورت میں بھی گاؤں ایک "کُل" کے طور پر بہت کم افسانہ نگاروں کی گرفت میں آیا ہے۔ بعض افسانہ نگاروں نے تو گاؤں کو صرف اپنے کسی خاص نظریے کی عینک کے موٹے شیشوں سے دیکھا ہے اَور بعض نے محض اُس کے جلالی رُوپ کو موضوع بنایا ہے۔ پریم چند کے بعد اگر کسی کہانی کار نے گاؤں کو اُس کے جمالی اَور جلالی دونوں پہلوؤں سے دیکھا ہے اَور اُس مقام سے دیکھا ہے جہاں آسمان اَور زمین، نر اَور ناری کی طرح سدا ایک دُوسرے کے رُوبرو ہوتے ہیں تو وہ غلام الثقلین نقوی ہیں۔ اُن کا ناوِل "میرا گاؤں" گاؤں کو ایک "کُل" کے طور پر پیش کرتا ہے۔ اگرچہ یہ ایک خاص گاؤں یعنی چک مُراد کی کہانی کو محیط ہے لیکن دراصل اِس میں پاکستان کی دھرتی پر اُگے ہوئے ہر گاؤں کا قصہ بیان ہوا ہے۔ وقت کی مسلسل یلغار کے آگے مشکل ہی سے کوئی دیوار ٹھہر سکتی ہے۔

لہٰذا ہر گاؤں، داخلی اور خارجی دونوں اعتبار سے، ایک مسلسل تغیر کی زد پر آکر تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ اِن تمام تر تبدیلیوں کے باوجود، ہر گاؤں کے عقب میں ایک مثالی گاؤں، بغیر کسی تبدیلی کے، سدا موجود رہتا ہے۔ غلام الثقلین نقوی نے چک مُراد کی داستاں کے سارے نشیب و فراز اور اُس کے چہرے پر پڑنے والی اَن گنت شکنوں اور لکیروں کے پیچھے اِس مثالی گاؤں کی ایک جھلک دیکھ لی ہے جو گویا اَزلی و اَبدی ہے، اور اگر کبھی کسی زبردست معاشرتی تبدیلی کے باعث جسمانی طور پر یہ باقی نہ بھی رَہ سکا، تو بھی اِنسان کی رُوح کے اَندر ایک سہانے موسم کی طرح ہمیشہ آباد رہے گا۔

"میرا گاؤں" اُردو کے عام ناوِلوں کی طرح محض کرداروں کی کہانی نہیں گو اِس میں نہایت دِلکش متعدد کردار اُبھرے ہیں۔ اگر قاری یہ سمجھے کہ "میرا گاؤں" ماہیے اور شیماں کی کہانی ہے جس میں چودھری اور اُس کی توسیع یعنی سُلی، وِلن کا کردار اَدا کرتے ہیں، تو وہ اِس ناوِل کے محض ایک پرت ہی سے آشنا ہوگا کیونکہ اِس ناوِل میں صرف ماہنا، شیماں اور سُلی ہی نہیں، مستری بھا، حمیداں، مامی ریشم اور چودھری رحمت علی بھی دراصل اُس بنیادی اور مرکزی کردار کے دست و بازو ہیں جس کا نام چک مُراد ہے۔

ناوِل دو[۲] طرح کے ہوتے ہیں...... یا تو نظم کی طرح اِتنے مضبوط (compact) اور مربوط کہ ایک لفظ یا کردار کو بھی اپنی جگہ سے سرکا دیا جائے تو ساری عمارت ہی زمیں بوس ہو جائے؛ یا پھر غزل کی طرح کہ اُن میں لاتعداد اِکائیاں، پلاٹ کے ردیف قافیے کی ڈوری میں ڈھیلے ڈھالے اَنداز میں پروئی ہوتی ہیں۔ "میرا گاؤں" ایسے کسی سانچے کا ناوِل نہیں۔ اِس میں بیک وقت نظم کا اِنضباط بھی ہے اور غزل کی ریزہ خیالی بھی۔ اِس میں مختلف کردار، اپنی اپنی کہانی کی خوشبو میں بسے، پُورے پلاٹ کے ساتھ منسلک تو دِکھائی دیتے ہیں مگر ساتھ ہی اِس میں گاؤں کا ایک مرکزی کردار بھی اُبھرا ہے جس نے مُرغی کی طرح گاؤں کے اِن جُملہ کرداروں کو اَپنے پُھولے ہوئے پَروں کے نیچے چھپایا ہوا ہے۔ نَٹ کھٹ چوزوں کی طرح اِن میں بیشتر کردار، پَروں کے نیچے سے برآمد ہو کر آنگن میں آزادانہ گھومتے ہیں مگر جب اُن پر کوئی سایہ جھپٹتا ہے یا فلکِ ناہنجار اُنھیں آنکھ دِکھاتا ہے تو وہ لپک کر دوبارہ پَروں کی چھتری کے نیچے جمع ہو جاتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اِس ناوِل میں وہ مَیلو ڈرامائی فضا نہیں جو اِس برِصغیر میں تخلیق ہونے والی بیشتر کہانیوں کا وصفِ خاص ہے۔ ہماری فلمی کہانیوں نے تو زیادہ تر مَیلو ڈرامے ہی پر اَپنی بنیاد رکھی ہے۔ اور ہماری لوک کہانیاں بھی زیادہ تر مَیلو ڈرامے

ہی کا مظاہرہ کرتی رہی ہیں۔ اِن میں نہ صرف کِردار' جذباتیت کا مظاہرہ کرتے ہیں بلکہ پلاٹ کے اَندر بھی نیکی اَور بدی کی جنگ' انتہائی جذباتی اَور رِقّت آمیز اَنداز میں نظر آتی ہے۔ دُوسری طرف 'میرا گاؤں' میں زِندگی کو بالکل اُسی طرح پیش کیا گیا ہے جیسی کہ واقعۃً وہ ہے۔ اِس میں کِردار ہلکی سی بغاوت تو کرتے ہیں اَور سیدھی لکیر سے لحظہ بھر کے لیے منحرف بھی ہوتے ہیں لیکن جب اُنھیں گاؤں آنکھ دِکھاتا ہے تو وہ فوراً راہِ راست پر آجاتے ہیں۔ شیماں کو گاؤں بدر کیا جاتا ہے تو وہ آسماں کو سَر پر اُٹھائے بغیر ہی دھرتی سے اپنا بندھن توڑ کر چپکے سے چلی جاتی ہے۔ حمیداں کی شادی ہوتی ہے تو وہ ایک گہرے غم کو سینے سے لگائے' گاؤں سے رُخصت ہوتی ہے مگر جب چند روز کے بعد میکے واپس آتی ہے تو اپنی اِزدواجی زِندگی سے پُوری طرح ہم آہنگ ہو چکی ہوتی ہے۔ بھا کو چودھری جیل بھجوا دیتا ہے مگر جب وہ جیل سے واپس آتا ہے تو اُس کی آنکھوں میں بس ایک معمولی سی چنگاری نظر آتی ہے جو چند ہی روز میں راکھ ہو جاتی ہے' اَور وہ کسی ایسی اِنتقامی کارروائی کا مرتکب نہیں ہوتا جو ہماری داستانوں اَور فلموں کو بہت عزیز رہی ہے۔ اَور تو اَور ناوِل کا سب سے اَہم کِردار عبدالرحمٰن عرف ماہنا بھی تمام حالات و واقعات کو ہٹ ہٹ دیکھتا چلا جاتا ہے اَور ہلکی سی بغاوت یا اِنحراف کے ضروری وقفوں کے بعد دوبارہ گاؤں کے پَروں تلے سکون اَور عافیت حاصل کرتا ہے۔ اُردو کے کسی ناول میں شاید ہی زِندگی کو اُس کی واقعی صورت میں اِس خوبی سے پیش کیا گیا ہو جیسا کہ 'میرا گاؤں' میں۔ دِلچسپ بات یہ بھی ہے کہ 'میرا گاؤں' کی کہانی' مکانی اعتبار ہی سے نہیں' زمانی اعتبار سے بھی اَہمیت کی حامل ہے۔ وہ یُوں کہ اِس میں رانجھا اَور ہیر' مرزا اَور صاحباں اَور سوہنی اَور مہینوال کے وہ کِردار جو آرکی ٹائپس کی حیثیت رکھتے ہیں' جذباتیت کے عالَم سے منقطع ہو کر' ایک عام سی معاشرتی سطح پر بالکل عام سے کِرداروں کی طرح سانس لیتے نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اِس ناوِل کی نوجواں عورتوں میں ہیر' صاحباں اَور سوہنی موجود تو ہیں مگر محض ایک جھلک کی حَد تک۔ اِسی طرح نوجواں مَردوں کی آنکھوں میں رانجھا' مرزا اَور مہینوال نظر تو آتے ہیں لیکن منفعل اَنداز میں۔ وِلن کے معاملے میں بھی یہی اَنداز کارفرما ہے۔ مُراد یہ کہ کِرداروں کے اَندر پروٹوٹائپ' ہر جگہ موجود ہے مگر اپنی متشدّد صورت میں ہرگز نہیں۔ چنانچہ غلام الثقلین نقوی کا کوئی بھی کِردار' مجسّم خیر ہے نہ مجسّم شَر' اِن دونوں کا آمیزہ ہے اَور یہی اصل زِندگی میں بھی ہوتا ہے۔ مجسّم خیر یا شر کے علَم بردار کردار تو وہاں اُبھرتے ہیں جہاں اُن کا خالق ثنویت کی زد پر ہو۔ 'میرا گاؤں' کا مصنف اِس سے یکسر

محفوظ ہے۔

غلام الثقلین نقوی کے اِس ناوِل کا مرکزی کردار "میرا گاؤں" ہے جو ایک فرد کی طرح خوشیوں اُور غموں، براتوں اُور جنازوں، نفرتوں اُور محبتوں سے بار بار آشنا ہوتا ہے۔ وہ اپنے پَروں کے سایے میں کھڑے چوزوں کی چہکار ہی نہیں سنتا، باہر کی آوازوں سے بھی آشنا ہوتا ہے۔ یہ آوازیں کبھی چکّی کی گھگ گھگ اُور ٹیوب ویل کی سسکار بن کر آتی ہیں اُور کبھی سیلاب کے شور، رعد کی کڑک، خشک سالی کی سرگوشی اُور بموں کے دھماکوں میں ڈھل کر نازل ہوتی ہیں۔ اِن میں سے بعض آوازیں گاؤں کو صرف مَس کرتی ہیں، بعض سے اِس کی دیواریں مسمار اُور چادریں تار تار ہو جاتی ہیں اُور بعض پورے گاؤں کو ملبے میں تبدیل کر دیتی ہیں؛ مگر گاؤں کو ختم نہیں کر پاتیں۔ دراصل غلام الثقلین نقوی کے گاؤں کے دو چہرے ہیں...... ایک خارجی چہرہ جو کسانوں، کھیتوں، کھلیانوں، ڈھور ڈنگروں، پودوں، شاخوں اُور خوشوں میں اپنا مظاہرہ کرتا ہے اُور سدا فلکِ نانجار کی زد پر رہتا ہے جو اُس پر خراشیں ڈالنے کو کبھی کبھی اُسے نوچنے اُور بے ہیئت کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتا؛ دُوسرا چہرہ گاؤں کا داخلی رُوپ ہے...... باہر کے طوفان اُس کے پہلے چہرے کو تو ملیامیٹ کرنے کی سکت رکھتے ہیں اُور بسا اُوقات اُسے ریزہ ریزہ بھی کر دیتے ہیں مگر اُس کے دُوسرے چہرے کا بال بھی بیکا نہیں کر سکتے۔ چنانچہ خشک سالی ٹھنڈے سانس بھر چکتی ہے اُور سیلاب، پودوں اُور دیواروں کو منہدم کر چکتے ہیں اُور جنگ، کھیتوں اُور مکانوں کی اینٹ سے اینٹ بجا کر فارغ ہو چکتی ہے، تو پہلے ہی نرم چھینٹے پر اُجڑی ہوئی دھرتی کے اَندر سے گاؤں کا یہ دُوسرا رُوپ، ایک بیج کی طرح اپنا اکھوا نکال لیتا ہے جو دیکھتے ہی دیکھتے ایک نئے عہد کا اِعلامیہ بن جاتا ہے۔ یہ بات "میرا گاؤں" کے آخر میں انتہائی فن کارانہ اَنداز میں سامنے آئی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی "میرا گاؤں" ایک اعلیٰ پایے کی تخلیق ہے۔ اِس کی اِبتدا 'چڑیا' کی چہکار سے ہوتی ہے اُور چڑیا اِنسانی بچپن کی علامت ہے۔ لہٰذا جب ماہنا اپنے بچپن کے ذِکر سے کہانی کی اِبتدا کرتا ہے تو اُس کے الفاظ بھی چڑیا کی چہکار ہی کی طرح سنائی دیتے ہیں۔ آہستہ آہستہ بچپن، جوانی میں قدم رکھتا ہے تو چہکار کی جگہ مہکار لے لیتی ہے۔ اُور پھر شہر کی طرف سے آنے والی بدبو اُس "شانگریلا" میں نفرت اُور منافقت کی تیز آندھی چلا دیتی ہے۔ ویسے تو اِس بدبُو کے کئی علامتی مظاہر ہیں مگر چکّی شاید اِس کا سب سے بڑا علامتی مظہر ہے۔ چنانچہ گاؤں میں نصب ہونے والی چکّی پہلے تو گاؤں کی گندم کو

پیستی ہے، پھر اُس کے کرداروں کو اور آخر آخر میں پورے گاؤں کو پیس ڈالتی ہے۔ اِس کے بعد گاؤں، تقدیر کی چکی کی گرفت میں آ جاتا ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے نظر نہ آنے والے دو پاٹوں میں پس کر بے نام اور بے ہیئت ہو جاتا ہے۔ تاہم آخر میں جب چاروں طرف ملبے کے ڈھیر اُبھر آتے ہیں، کھیت اور کھلیان اُجڑ جاتے ہیں، اینٹوں کا بھٹا زخمی اور ٹیوب ویل اپاہج ہو جاتا ہے، تو یکایک بیری کے ایک مریل سے سُوکھے ہوئے پودے کی شاخ پر ہرے رنگ کی ایک چڑیا آ بیٹھتی ہے (واضح رہے، ہرا رنگ رُوئیدگی اور زرخیزی ہی کی علامت نہیں، پورے پاکستان کی علامت بھی ہے)، شاخ جھول جاتی ہے اور جب چڑیاں چیں چیں کا نغمہ چھیڑتی ہیں تو معاً کنواں ہمکنے لگتا ہے، ڈھول اور چرکڑ چلنے لگتے ہیں، کھیت جاگ اُٹھتے ہیں اور گاؤں آباد ہو جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح ناول کے آغاز میں چڑیا کی چہکار وہ "پہلا لفظ" ہے، جس سے کائنات وجود میں آئی تھی، اُسی طرح اِس کے آخر میں چڑیا کی چہکار "صُورِ اسرافیل" کی طرح ہر شے کو دوبارہ وجود میں لے آتی ہے۔ یہ فنی اہتمام Gone with the Wind کے بعد پہلی بار مجھے کسی ناول میں اِس خوبصورتی اور لطافت کے ساتھ نظر آیا ہے۔

اپنی بات ختم کرنے سے پہلے، میں آپ کو اِس نکتے کی طرف متوجہ کرنا چاہتا ہوں کہ پچھلے سو برس سے پنجاب ہی اُردو زبان اور ادب کا سب سے بڑا مرکز رہا ہے اور اِسی سرزمین پر اُردو کی مختلف اصناف، ایک ادبی نشاۃ الثانیہ سے آشنا ہوئی ہیں۔ مگر چونکہ خود پنجاب میں بھی زیادہ تر ادب شہروں میں تخلیق ہوا، اِس لیے دیہی زندگی اِس میں پوری طرح منعکس نہیں ہو سکی؛ یعنی بیج کے کھلیان میں ڈھلنے تک کے جُملہ مراحل اِس میں اُبھر نہیں سکے۔ پریم چند نے جب گاؤں کو اپنا موضوع بنایا تو گاؤں، اُس کی فضا، زرعی عمل کے مختلف مراحل اور اُن سے وابستہ رُسوم اور تیوہار اُس کی کہانیوں میں بڑے فطری طریق سے اُبھرتے چلے آئے تھے۔ مگر پنجاب کے اُردو مرکز بننے کے بعد پنجابی دیہات، اُردو ادب سے دُور دُور ہی رہے۔ غلام الثقلین نقوی نے پہلی بار پنجاب کے گاؤں کو، اِس کی واقعی صورت میں، اُردو ادب میں داخل کیا ہے تو بہت سے ایسے الفاظ، جو اِس سے پہلے اُردو ادب کے لیے غیر مانوس تھے، ایک نئی مانوسیت کے ساتھ اُبھر کر اُردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں: جیسے پولا، سلا، سیہاڑ، چک پھیریاں، سیپی، ماہل، ڈھاری، پہل، چھلا، بنوں، سرلاٹا اور چرکڑ وغیرہ۔ علاوہ ازیں اُنھوں نے پنجاب کے دیہات کی اصل فضا، اِس کی مٹی کی باس، دُھوپ کی چمکاٹ، برکھا کی ٹھنڈی نمی اور خوشوں کی لہلہاہٹ کو اِس خوبصورتی سے

گرفت میں لیا ہے کہ پُورا گاؤں اُردو اَدب میں ایک اکھوے کی طرح نمودار ہوگیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اِس ناوِل کی آمد کے بعد اُردو اَدب کی جڑیں یہاں کی دھرتی میں پُوری طرح اُترتی چلی جائیں گی۔

آخر میں مجھے یہ کہنے کی اِجازت دیجیے کہ "میرا گاؤں" صحیح معنوں میں ایک پاکستانی ناوِل ہے کہ اِس میں ہماری زمین کی بُو باس ہی نہیں' اِس کے ساتھ ستر فی صد باشندوں کی خوشیوں' غموں' خدشوں اَور اُمیدوں کو پہلی بار زبان عطا ہوئی ہے۔ اَیسا ناوِل تو کبھی کبھار ہی تخلیق ہوتا ہے لیکن جب تخلیق ہوتا ہے تو اَپنے عہد کا سب سے اَہم واقعہ قرار پاتا ہے۔

(دائرے اَور لکیریں)

اِشفاق احمد کے تین۳ رُوپ

اِشفاق احمد ایک ''بزم افروز'' داستان گو تھے۔ اِبتدائی ایام میں جب اُن کی داستان گوئی کی زد (range) محدود تھی، اُن کا یہ وصفِ خاص کہانی بیان کرنے کے ایک خاص اَنداز میں اُبھرا یعنی اُنھوں نے گل افشانیِ گفتار کا مظاہرہ کیا اَور اَدبی محفلوں پر چھا گئے۔ پھر جب وہ ریڈیو کے اَیوان میں داخل ہوئے تو اُنھوں نے ریڈیو کی قوّت سے بھرپور فائدہ اُٹھایا اَور اَپنی داستان گوئی کو آواز کی لہروں سے ہم آہنگ کرکے، دُور دُور تک پہنچانے کا اہتمام کیا۔ مزید برآں جب اُنھیں اِس نئی قوّت کی وسیع عمل داری کا احساس ہوا تو اُنھوں نے داستان گو کی ذات میں چھپے مصلح کو زیادہ دیر تک پردۂ اِخفا میں نہ رکھا اَور اِسے جلد ہی تلقین شاہ کے رُوپ میں زمانے کے سامنے پیش کردیا۔ یہ تلقین شاہ ریڈیائی لہروں پر سوار، ہر ڈرائنگ رُوم میں جا پہنچا لیکن ابھی اِشفاق احمد کو وسعتِ بیاں کے لیے کچھ اَور بھی درکار تھا۔ وہ چاہتے تھے کہ آواز کی حد تک نہ رہیں، بہ نفسِ نفیس ہر ڈرائنگ رُوم میں پہنچیں اَور داستان گوئی اَور بزم اَفروزی کے جَوہر سے خلقِ خُدا کا دِل موہ لیں۔ اُن کی یہ خواہش ٹیلی وِژن کی آمد سے پُوری ہوئی جس کی مدد سے اُن کی داستان گوئی کی حدود، وسعت آشنا ہوگئیں۔ ریڈیو کی حد تک اُن کی تحویل میں صرف آواز تھی مگر ٹیلی وِژن سے منسلک ہوکر، وہ اپنی داستان گوئی میں جسم کی زبان یعنی Body Language کو شامل کرنے میں بھی کامیاب ہوئے جس سے اُن کا دائرۂ اَثر وسیع ہوگیا۔ اُن کے اَندر کے تلقین شاہ نے بھی ٹیلی وِژن کے اِمکانات کو سامنے پاکر، قلبِ ماہیت اِس طور کرلی کہ اُس کے اَندر سے ''بابا جی'' نمودار ہوگئے۔ تلقین شاہ کے سامنے صرف سامعین تھے مگر اُس کے اَندر سے برآمد ہونے والے بابا جی کے سامنے ٹیلی وِژن کی وساطت سے ناظرین کا ایک جمِّ غفیر آ گیا۔ اِشفاق احمد کے لیے یہ ایک سنہری موقع تھا کہ وہ قدیم داستان گو کی طرح محفل میں بیٹھ کر، اپنے فن کا جادُو جگاتے اَور دیکھنے والوں کے دِلوں پر راج

کرتے۔ چنانچہ اُنھوں نے ایسے ہی کیا۔

ریڈیو کی حد تک تلقین شاہ اپنے مخصوص لہجے، زبان اَور رمزیہ اَنداز (irony) کے وافر اِستعمال کے باعث خاصا مقبول ہوا اَور جیسا کہ میں نے پہلے کہا، ٹیلی وِژن کا زمانہ آیا تو تلقین شاہ کے اَندر سے بابا جی نمودار ہو گئے، اِشفاق احمد کی آواز ہی میں نہیں، اُن کے سراپا میں بھی ڈرامائی عناصر موجود تھے۔ لہٰذا جب اُنھیں آواز اَور سراپے کی ہم رِشتگی میسر آئی تو اُن کی مقبولیت میں مزید اِضافہ ہو گیا۔ ایک اَور تبدیلی بھی آئی جو بنیادی حیثیت رکھتی تھی۔ تلقین شاہ کا مطمحِ نظر معاشرے کی ناہمواریوں کو نشان زد کرکے، اَور پھر اُنھیں نشانۂ تمسخر بنا کر، اِصلاحِ احوال کا اہتمام کرنا تھا؛ لیکن بابا جی کا مسلک تلقین شاہ سے مختلف بھی تھا اَور برتر بھی۔ بے شک بابا جی کے ہاں داستان گو کا مخصوص اَنداز اَور اِصلاحِ احوال کا جذبہ بدستور موجود رہا لیکن اِس کے ساتھ ساتھ اُن کے ہاں مظاہر کو بلندی پر سے دیکھنے کا وُہ اَنداز بھی اُبھرا جس نے صوفیانہ دانش کے فروغ کے لیے راستے ہموار کر دیے۔ بابا جی ایک مردِ دانا یعنی Wise Old Man تھے مگر اُن کی دانائی محض دُنیا داری کے وظائف تک محدود نہیں تھی۔ وہ دُنیا میں رہتے ہوئے بھی دُنیا سے باہر نکل کر اِسے دیکھنے کے آرزومند تھے۔ چنانچہ اِصلاحِ احوال کا مشن مقصود بالذات نہ رہا اَور اِس کے باعث آئینۂ دِل پر سے گَرد کی تہ اُتر گئی اَور آئینۂ آفاق، روشنی کو منعکس کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ یوں دیکھیں تو اِشفاق احمد نے اوّل اوّل خالص داستان گو کی حیثیت میں محفلوں کو گرمایا، پھر تلقین شاہ کے حوالے سے معاشرے کو جگایا اَور آخر آخر میں بابا جی کے حوالے سے آفاقی روشنی کا اہتمام کیا۔

عجیب اِتفاق ہے کہ اِشفاق احمد کے افسانے ''گڈریا'' میں بھی اُن کے اِس فنِ داستان گوئی کا تدریجی اِرتقا صاف نظر آتا ہے۔ گڈریا کا مرکزی کردار داؤ جی اِبتداً ایک گڈریا تھا جو چرواہے کی دانش سے محروم محض گلّے کا ایک جُزو تھا؛ مگر پھر اُسے ایک ایسا اُستاد مل گیا جس نے اُسے علم کے ذائقے سے آشنا کیا۔ علم کا بہترین اِظہار، الفاظ میں ہوتا ہے اَور اُستاد نے داؤ جی کو لفظ کی معیّت میں سفر کرنا سکھا دیا۔ لفظ مِلا تو داؤ جی کے اَندر سوئی ہوئی بزم افروزی کی للک جاگ اُٹھی اَور وُہ ایک داستان گو کے رُوپ میں معاشرے کی اِصلاح، علم کے ہتھیاروں سے کرنے لگے ...... مگر پھر یکایک داؤ جی کی زِندگی میں ایک اِنقلاب آ گیا جب اُنھیں ترسیلِ علم کے منصب سے محروم کر کے دوبارہ بکریاں چَرانے کا کام سونپ دیا گیا۔ بظاہر یہ تنزّل کی ایک صورت تھی لیکن اصلاً یہ رُوحانی

مقام کی طرف اُن کی جَست تھی کیونکہ وہ علم کو عبور کر کے' عرفان کے دِیار میں داخل ہو رہے تھے...... اُن کی قلبِ ماہیت ہو رہی تھی' وہ داؤ جی سے بابا جی بن رہے تھے اُور اُن چرواہوں میں شامل ہو رہے تھے جو راستوں کو منوّر کر دیتے ہیں۔ اِشفاق احمد نے اپنے افسانے گڈریا میں اِس قلبِ ماہیت کو کھول کر بیان نہیں کیا؛ لیکن اِس کی طرف ایک واضح اِشارہ ضرور کر گئے۔ افسانے کی آخری سطور ملاحظہ ہوں:

> جب وہ (داؤ جی) کلمہ پڑھ چکے تو رانو نے اپنی لاٹھی اُن کے ہاتھ میں تھما کر کہا: ''چل' بکریاں تیرا انتظار کرتی ہیں!''
>
> اُور ننگے سَر' داؤ جی بکریوں کے پیچھے یوں چلے جیسے لمبے لمبے بالوں والا فریدا چل رہا ہو۔

''فریدا'' سے ذہن فوری طور پر بابا فرید کی طرف منتقل ہوتا ہے اُور پھر بابا جی اُور بابا فرید' ایک دُوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔

رشید امجد ...... پت جھڑ میں خود کلامی

پت جھڑ اَور خود کلامی میں کچھ زیادہ فرق نہیں۔ پت جھڑ میں ہَوا کے بغیر بھی شاخوں سے پتّے گر گر کر درخت کے نیچے اَنبار بناتے رہتے ہیں۔ خود کلامی کی بھی یہی صورت ہے کہ مخاطب تو دُور دُور تک دِکھائی نہیں دیتا لیکن الفاظ ہونٹوں سے پتّی پتّی ہوکر گرتے ہیں اَور شخصِ مذکور کے اَندر کہیں ڈھیر ہوجاتے ہیں۔ رشید امجد کے افسانے' واقعات اَور کِرداروں سے نہیں' خود کلامی کے دوران میں ہونٹوں سے ٹوٹ کر گرتے ہوئے لفظوں سے مرتب ہوئے ہیں۔ ہر لفظ کے ساتھ کوئی نہ کوئی شبیہ یا خیال منسلک ہوتا ہے۔ لہٰذا کہہ لیجیے کہ رشید امجد کا افسانہ خیال کو مرکز مان کر اُس کے گرد ایک جال سا بُن دیتا ہے۔ بارش کے بارے میں سب جانتے ہیں کہ فضا میں ذرّات موجود ہوتے ہیں اَور جب بادلوں میں نمی بڑھتی ہے تو ذرّات بھیگ کر بوجھل ہونے لگتے ہیں تا آنکہ ہر ذرّہ ایک موٹا سا قطرہ بن جاتا ہے جسے بادل سنبھال نہیں پاتے اَور وُہ زمین پر آن گرتا ہے۔ بالکل اِسی طرح اکثر افسانہ نگاروں کے ہاں کوئی واقعہ یا کِردار "مرکزہ" بن جاتا ہے جس کے گرد افسانہ نگار کے نم ناک محسوسات گویا چمٹ جاتے ہیں اَور وُہ افسانے میں متشکل ہوکر زمین پر اُتر آتا ہے۔

رشید امجد کا معاملہ قدرے مختلف ہے کیونکہ اُس کے افسانے کا مرکزہ یا واقعہ' کِردار کے بجائے خیال ہے۔ اُس کے ہاں غیب سے مضامین آتے ہیں ......کوئی خیال یا اِستعارہ یا شبیہ جو مرکزہ بن کر اُس کے محسوسات کو اَپنے گرد لپیٹ لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُس کے افسانوں' بالخصوص "پت جھڑ میں خود کلامی" کے افسانوں میں کوئی کِردار بھی اپنے نام یا نسَب کو ماتھے پر چپکائے ظاہر نہیں ہوا؛ زیادہ سے زیادہ یہ ہوا کہ کِرداروں کو علامتی تشخص' الف یا 'ب" کی صورت میں عَطا کر دیا گیا اَور یُوں وہ گوشت پوست کے کِرداروں کے بجائے الجبرے کی علامات کی طرح سامنے آگئے ہیں۔ بظاہر یہ ایک نقص ہے کہ افسانہ' واقعے یا کِردار کے خدّوخال

سے محروم ہو جائے مگر رشید امجد کا فنی کمال یہ ہے کہ اُس نے واقعے یا کردار کے معلوم خدوخال کو Deconstruct کر کے اُنھیں اُن کے اصل خدّوخال عطا کر دیے ہیں۔ اُس کے اِن افسانوں میں بڑے اِلتزام کے ساتھ ایک خاص ''خیال'' رُوپ بدل بدل کر اُبھرا ہے۔ مثلاً:

اُس کی آواز گم ہو گئی ہے (چُپ فضا میں تیز خوشبو)...... وہ خود غائب ہو گیا ہے (سَہ پہر کا مکالمہ)...... وہ خود کو ٹیکسی میں بھول گیا ہے (بانجھ لمحے میں مہکتی لذت)...... اُس کے گھر کا دروازہ گم ہو گیا ہے (بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سُورج کا عکس)...... بیوی گم ہو گئی ہے (راستے میں کشف)...... وہ مر گیا ہے (گم راستوں کا ذائقہ)...... وہ اپنی تاریخِ پیدائش بھول گیا ہے (بے ثمر عذاب)...... کہانی گم ہو گئی ہے (بے دروازہ سَراب)...... ہریالی گم گئی ہے...... (ہریالی بارش مانگتی ہے)...... اُس کا نام گم ہو گیا ہے (تماشا عکس تماشا)۔

بظاہر یہ گم شدگی' پہچان کی گم شدگی (loss of identity) ہے اَور اِس اعتبار سے ایک موجودی رویّے کی غمازی کرتی ہے یعنی ایک ایسی فضا کی نشان دہی کرتی ہے جس میں مرکزی کردار ''مَیں'' ایک بے معنی (absurd) فضا میں محبوس ہو گیا ہے۔ اُسے محسوس ہوا ہے کہ معمول کے مطابق زندگی' قطعاً معمول کے مطابق نہیں رہی' ہر شے اپنے اصل سے منقطع ہو کر اَور اپنی پہچان گنوا کر' بے نام اَور بے چہرہ ہو گئی ہے۔ آج کی مشینی فضا' جس نے افراد ہی کو روبوٹ نہیں بنایا' تصوّرات' عقائد اَور رویّوں تک کو متعین کر دیا ہے' پہچان کی گم شدگی ہی کا اِعلامیہ ہے؛ لیکن شاید گم شدگی کا نہیں کیونکہ آج کی مشینی فضا نے درحقیقت افراد اَور اَشیا سے اُن کی سابقہ پہچان چھین لی ہے اَور اِس کے بجائے ایک نئی مشینی پہچان سے اُنھیں سرفراز کر دیا ہے۔ گویا پہچان گم نہیں ہوئی' اُس کی نوعیت تبدیل ہو گئی ہے۔ پہلے ہر فرد اپنی جگہ ایک محشرِ خیال تھا' اب وہ اَنبوہ کا ایک جُزو ہے (بالکل جیسے وہ مشین کا ایک پُرزہ ہو)۔ پہلے ہر شے کا ایک نام تھا' اب اُسے نمبر یا زیادہ سے زیادہ ایک جنرک نام عطا کر دیا گیا ہے۔ بے چہرگی نے ہر شے کو اَپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔ لوگ مل کر ہنستے اَور روتے ہیں' مل کر احتجاج کرتے اَور ایک ساتھ بجھ جاتے ہیں۔ مشین نے خلقِ خُدا کو فرقوں' نظریوں' عقیدوں (cults)' مبارزتوں (cartels) اَور انجمنوں (guilds) میں تقسیم کر دیا ہے۔ رشید امجد کے مرکزی کردار ''مَیں'' کو اِسی بحران کا سامنا ہے۔ لہٰذا کہہ لیجیے کہ اُس نے ایک موجودی رویّے کا اِظہار کیا ہے مگر بات محض اِس حد تک نہیں: وجہ یہ کہ اِن افسانوں میں رشید امجد نے اپنے مرکزی کردار ''مَیں'' کو بٹی ہوئی صورتِ حال سے اُوپر اُٹھنے کا موقع بھی عطا کیا ہے۔ یہ

وہی بات ہے جسے جدید نفسیاتی تحقیق (Psychic Research) نے astral experience کا نام دیا ہے یعنی جب انسان خود سے باہر نکل کر خود کو دیکھنے لگتا ہے۔ مغرب والوں کے لیے یہ ایک انوکھا تجربہ ہے جبکہ مشرق ازمنۂ قدیم ہی سے اِس تجربے سے گزرتا رہا ہے۔ ناظر اور منظور میں بٹی ہوئی فضا، جس میں فرد ایک ''کرتا بھوگتا جیو'' ہے، درحقیقت دُکھ اور کرب سے عبارت فضا ہے جس سے باہر نکل کر دیکھنے ہی سے سکونِ قلب کا حصول ممکن ہے۔ گویا صوفیانہ تصوّرات اِس بات پر زور دیتے ہیں کہ بٹی ہوئی لخت لخت صورتِ حال سے باہر نکلنے پر ہی محسوس ہوگا کہ یہ محض فریبِ نظر تھا جسے فرد نے اپنے اندھے پن میں حقیقت جان لیا تھا۔ میں یہ نہیں کہتا کہ رشید امجد نے اپنے اِن افسانوں میں کوئی صوفیانہ مؤقف اختیار کیا ہے، صرف یہ کہ اُس کے ہاں بڑے فطری طریق سے astral feeling نے جنم لیا ہے اور وہ ناظر اور منظور کی دُوئی کو فاصلے سے دیکھنے میں کامیاب ہوگیا ہے۔

لہٰذا ''پت جھڑ میں خود کلامی'' کے افسانوں میں صورتِ احوال یہ ہے کہ اِن افسانوں کے مرکزی کردار ''مَیں'' کو یکایک محسوس ہوا ہے کہ وہ اپنے ماحول میں اجنبی ہو گیا ہے، مغائرت کی خلیج اُبھر آئی ہے اور وُہ سابقہ پہچان کھو بیٹھا ہے۔ یہ ایک بے حد کرب ناک صورتِ حال ہے کیونکہ پہچان ہی وہ ڈور ہے جس سے فرد خود کو اپنے ماحول سے جُڑا ہوا محسوس کرتا ہے۔ اگر یہ ڈور ٹوٹ جائے تو سارے رِشتے ناتے، چہرے، حتیٰ کہ انسلاک اور اِرتباط کے جُملہ پیرایے، خاک ہو جاتے ہیں اور فرد، خود کو شدید تنہائی کی حالت میں پاتا ہے۔ ایک پاگل کا یہی اَلمیہ ہے کہ وہ کسی ایک مقام، خیال یا واقعے سے جُڑ کر رُک جاتا ہے جبکہ زِندگی دریا کی طرح رواں دواں رہتی ہے۔ نتیجۃً وہ دھاگے جن کے ذریعے وہ زِندگی کے ساتھ بندھا ہوا تھا، ایک ایک کر کے ٹوٹنے لگتے ہیں اور وہ بھری دُنیا میں اکیلا ہو جاتا ہے۔ مگر رشید امجد کے افسانوں کا مرکزی کردار، پاگل نہیں، گو اُس کے حرکات و سکنات، اُس کا زِندگی کی روانی سے منقطع ہو جانا اور اپنی پہچان گنوا بیٹھنا، اُسے دُوسروں کی نظروں میں پاگل یا کم اَز کم مخبوط الحواس ضرور بنا دیتا ہے۔ ہر پاگل کے گِرد تماشائی جمع ہو جاتے ہیں جو اُس کا مذاق اڑاتے ہیں۔ ہر چند کہ رشید امجد کے مرکزی کردار کے گِرد بھی تماشائی اکٹھا ہوتے ہیں اور اُس کے عجیب و غریب حرکات و سکنات کو ''محسوس'' بھی کرتے ہیں؛ تاہم ابھی صورتِ حال اتنی نہیں بگڑی کہ وُہ اُس پر ہنسیں: وہ صرف تشویش اور دُکھ کا اِظہار کرتے ہیں۔ اِن

تماشائیوں میں اُس کے بیوی بچے' دوست احباب' سنگی ساتھی اَور وُہ تمام لوگ شامل ہیں جن سے یہ کردار وابستہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رشید امجد کے اِن افسانوں کی فضا ''تماشے اَور تماشائی'' میں بٹی ہوئی دِکھائی دیتی ہے یعنی صورت یہ ہے کہ اُس کے افسانوں کا مرکزی کردار' کیا یک اپنے معمولات سے منحرف ہو کر' دُوسروں کے لیے تماشا بن گیا ہے جبکہ اُس کے عزیز اَور دوست' تماشائی کے رُوپ میں ڈھل گئے ہیں۔ لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ مرکزی کردار محض تماشا نہیں کیونکہ وہ تماشے اَور تماشائی' دونوں کا تماشا دیکھنے پر بھی قادِر ہے۔ یہی وہ خاص بات ہے' جس نے رشید امجد کو خالص موجودی صورتِ حال سے باہر نکالا ہے۔

روسی ہیئت پسندوں نے Ostranenie کا نظریہ پیش کیا تھا جس کا مطلب تھا ''مظاہر کو نامانوس بنا کر یعنی defamiliarise کر کے پیش کرنا''۔ کہانی اَور افسانے میں یہی بنیادی فرق ہے کہ کہانی' واقعے یا کردار کو اُسی طرح پیش کرتی ہے' جس طرح وہ رُونما ہوتا ہے جبکہ افسانہ' متعین صورتِ حال میں ''مداخلت'' کر کے واقعے کی فنی صورت گری کرتا اَور اُسے ایک انوکھا پن عطا کر دیتا ہے۔ ایک اچھا افسانہ نگار' خود کو محض کسی ایک واقعے یا کردار تک محدود نہیں رکھتا' وہ یہاں وہاں سے واقعات اَور کرداروں کی قاشیں چُن کر اُنھیں دوبارہ اِس طور مربوط کرتا ہے کہ نہ صرف ایک نیا واقعہ یا کردار اُبھر آتا ہے بلکہ اُس میں ایک ایسے عُنصر کا بھی اِضافہ ہو جاتا ہے' جس سے کہانی' نامانوس ہو کر افسانے میں ڈھل جاتی ہے۔ رشید امجد نے اپنے افسانوں میں یہی رویّہ اِختیار کیا ہے' جس کے نتیجے میں کہانی' معمول کی یک رنگی سے دامن چھڑا کر' غیر معمولی اَور انوکھی ہو گئی ہے۔ اِس کام کی تکمیل کے لیے رشید امجد نے جو طریق برتا ہے' وہ اصلاً وہی ہے جسے ہمارے حکما نے ہمیشہ اختیار کیا ہے یعنی یہ کہ جوڑنے کے لیے' پہلے توڑنا ضروری ہے۔ رشید امجد کا مرکزی کردار ''مَیں'' جب گم شدگی کے عذاب میں مبتلا ہوتا ہے تو پہلے اُس متعین اَور مرتب اسلوبِ حیات کو توڑتا ہے جو رِشتوں ناتوں' دوستیوں دُشمنیوں' نیز نظریے یا معاشرتی ہم آہنگی کے دیگر دھاگوں سے بنا ہوا ایک سٹرکچر ہے۔ تاہم موجود صورتِ حال کو توڑنا یعنی Deconstruct کرنا ہی رشید امجد کا مقصود نہیں؛ جب وہ زِندگی کی متعین صورتوں کو توڑتا ہے تو درپردہ اُن پر سے زنگ اَور کہنگی کو کھرچ ڈالتا ہے اَور وہ ایک نئی معنویت سے لبریز ہو کر لَو دینے لگتی ہیں۔ مثال کے طور پر افسانہ ''دُھند منظر میں رقص'' کا یہ منظر دیکھیے:

> ہر شے اپنے ہی تماشے میں محو ہے ...... عجب ننگا پن ہے لیکن ننگا پن نہیں' ایک بڑا سا آئینہ ہے' جس میں سب کچھ صاف دِکھائی دیتا ہے۔ ذرا ذرا سا نقطہ' باریک سے باریک لکیر...... اَور سُورج ہے جو ابھی سَوا نیزے سے ذرا اُوپر ہی ہے ...... میں اپنے وجود کے تنبو سے پھسل کر عین تماشے کے درمیان آ گرتا ہوں...... تو میں الف نہیں...... ب بھی نہیں...... ج بھی نہیں...... تو میں کون ہوں؟ ...... یہ لمحہ بھی عجیب ہے کہ تماشے میں لوگ تو ہیں مگر ایک دُوسرے کو پہچانتے نہیں!

اِس منظر میں نہ صرف لوگ اپنی پہچان سے محروم ہیں بلکہ خود مرکزی کِردار ''مَیں'' بھی اپنا تشخص کھو بیٹھا ہے۔ پہچان ہی ربط و تسلسل کی موجودگی کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔ جب پہچان گم ہو جائے تو اِس کا مطلب یہ ہے کہ پوری زِندگی لخت لخت ہو گئی ہے۔

مگر دیکھنے کی بات ہے کہ رشید امجد شکست و ریخت کی اُس فضا سے' جس میں ہر شے قاشوں اَور ٹکڑوں میں بَٹ کر بے نام اَور بے چہرہ ہو گئی ہے' خود کو اُوپر بھی اٹھاتا ہے اَور پھر ایک بلند تر سطح پر خود کو دوبارہ مربوط کر لیتا ہے ...... یوں کہ ایک نئی پہچان جنم لے کر سابقہ پہچان کی جگہ لے لیتی ہے:

> آنکھیں آنکھیں ہی نہیں...... لب لب ہی نہیں...... صرف ایک ''مَیں'' ہے' جو اُوپر سے نیچے تک' دائیں سے بائیں' ساری جہتوں میں پھیلی ہوئی ہے...... الف ''مَیں''...... اَزل سے اَبد تک ''مَیں''...... مَیں مَیں مَیں!

رشید امجد کے افسانوں میں بظاہر ایک کہرام برپا ہے۔ ہر شے اُتھل پتھل ہو گئی ہے۔ رشتے' نظریے' زاویے' سب ٹوٹ کر ایک گچھا سا بن گئے ہیں جس میں دھاگے کے سِرے کو تلاش کرنا ممکن نہیں رہا:

> بانسری کی مدّھم آواز آہستہ آہستہ اُبھرتی ہے اَور لمحہ بہ لمحہ تیز ہونے لگتی ہے۔ کونوں کھدروں سے چوہے' سیلاب کی طرح اچھل اچھل کر باہر نکلتے ہیں اَور بسوں' کاروں' سکوٹروں' دفتروں' ہوٹلوں اَور درس گاہوں میں پھیل جاتے ہیں۔ (قافلے سے بچھڑا غم)

> وہ سارے ایک دُوسرے سے گتھم گتھا ہو گئے ہیں اور چیخ چیخ کر ایک دُوسرے کو قائل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ (خواب آئینے)

> بھری بھری مٹی' تڑخی ہوئی زمین' لکیریں ہی لکیریں' مسخ عبارتوں کے پھٹے ہوئے اَوراق' بوسیدہ عمارت جو نہ تو موجود ہے اَور نہ ہی ناموجود! (بے ثمر عذاب)

ٹوٹے بازو، پتھر آنکھیں، پیوند لگے سر، لکڑی کے پاؤں، وہ کتابوں کے ڈھیر میں اُتر جاتا ہے۔ (بے دروازہ سراب)

مکالموں کا ایک لامتناہی جنگل لفظ اُگتے چلے جاتے ہیں۔ (دُھند منظر میں رقص)

اِن مناظر میں مینارِ بابل کی ''مکالمے سے تہی فضا'' بھی ہے اَور بانسری کے اُس قصے کی طرف اِشارہ بھی جس میں زِندگی سحرزدہ ہوکر موت کی کھائی میں اُتر گئی تھی۔ علاوہ اَزیں اِن مناظر میں لفظوں کا ایک ڈھیر میں تبدیل ہونا' مکالموں کا جنگل بن جانا' اَوراق کا پھٹنا اَور چیخوں کا ایک دُوسرے سے اُلجھنا' یہ ساری اُدھڑتی ہوئی صورتِ حال بھی موجود ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ جس طرح دریا منبع سے لے کر ڈیلٹا تک اچھلتا کودتا' نئے نئے راستے بناتا' بڑھتا رہتا ہے جسے بلندی سے دیکھیں تو وہ منبع سے ڈیلٹا تک اَید، بے حس و حرکت لکیر کی طرح دھرتی کے چہرے پر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے کھنچا دِکھائی دیتا ہے' بالکل اُسی طرح رشید امجد کے افسانوں میں تغیر اَور تصادم سے مملو زِندگی' اصلاً تغیر سے نا آشنا ہی رہتی ہے ...... یہ سارا تغیر اَور تصادم' زِندگی کے ہونٹوں پر پینٹ کیا ہوا محض ایک تبسم ہے۔ چنانچہ دیکھنے کی بات ہے کہ ''پت جھڑ میں خود کلامی'' کے ہر افسانے میں ''ہونے'' کے باوجود کچھ نہیں ہوتا۔ بیوی گم ہو جاتی ہے مگر وہ سامنے بیٹھے ہوئے بھی دِکھائی دیتی ہے۔ افسانوں کا مرکزی کردار ''مَیں'' غائب ہو جاتا ہے اَور سارا گھر اُسے ڈھونڈ ڈھونڈ کر ہلکان ہو جاتا ہے' مگر وہ ہمہ وقت سامنے بیٹھا' ایک تماشائی کی طرح اِس سارے منظر کو دیکھ بھی رہا ہوتا ہے۔ ٹیلی وِژن کی ریکارڈنگ کے دوران میں' وہ مُہر بہ لب قطعاً گم صم ہو جاتا ہے لیکن معمول کے مطابق ہوش مندی کی باتیں بھی کیے جاتا ہے۔ گویا اِن افسانوں میں' ہونے والے سارے واقعات' مرکزی کردار ''مَیں'' کے وجود کے اَندر کہیں نمودار ہوئے ہیں جنھیں وہ اپنی تیسری آنکھ سے دیکھتا ہے۔ اِس مقام پر یہ اَہم نکتہ بھی اُبھرتا ہے کہ رشید امجد نے پہچان سے تہی زِندگی کو پہچان لیا ہے۔ عام زِندگی میں' عادت اَور تکرار کے باعث ہم لوگ' ایک بنی بنائی لکیر پر رواں دواں زِندگی گزارتے ہیں اَور اِرد گِرد کی اَشیا' مانوس اَور دیکھی بھالی ہونے کے باعث' ہمیں نظر تک نہیں آتیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب کوئی سیاح ہمارے ملک میں آتا ہے تو اُسے وہ سب کچھ فی الفور دِکھائی دے جاتا ہے جو ہر روز مشاہدے میں آنے کے باعث بھی ہماری نظروں سے قطعاً اوجھل رہتا ہے۔ رشید امجد نے اِس ''اندھے پن'' کو ''پہچان کا بحران'' قرار دیا ہے اَور جب وہ اِسے پہچان جاتا ہے تو اِس کا

مطلب یہ ہے کہ اُس نے سابقہ پہچان کے پٹے ہوئے پامال دائرے کو توڑ کر ایک نئی پہچان کا دائرہ کھینچ لیا ہے۔ مثلاً اُس کے افسانوں میں قبر کی علامت بار بار اُبھرتی ہے اور ایک موقع پر وہ اپنی ہی قبر کے سرہانے فاتحہ پڑھتے دِکھائی دیتا ہے:

> سب اپنے اپنے خوابوں میں گم ہیں (یعنی اپنی ہی بنائی ہوئی قبروں میں دفن ہیں)...... اور قبریں تو ہمیشہ اکیلی اور تنہا ہوتی ہیں...... اکیلی اور تنہا...... اور ماضی صرف میوزیم اور کھنڈروں میں باقی رہ جاتا ہے!
>
> وہ چند لمحے سوچتا رہتا ہے۔ پھر خود بخود اُس کے دونوں ہاتھ اُوپر اُٹھ جاتے ہیں اور وہ جو فاتحوں کا فاتح تھا' اپنی ہی قبر پر خود ہی فاتحہ پڑھنے لگتا ہے (لاشیئیت کا آشوب)۔

بظاہر یہ ایک المناک صورتِ حال ہے کہ وہ جو فاتحوں کا فاتح تھا' اب خود ہی اپنی قبر کے سرہانے کھڑا' فاتحہ پڑھ رہا ہے لیکن در حقیقت یہ ایک نئی پہچان کا لمحہ ہے جس میں اُس نے اپنی ذات کے مَرے ہوئے' زنگ آلود' بے سمت' بے لفظ اور بے چہرہ وجود کو قبر میں دفن کیا ہے اور خود ایک زِندہ شخصیت میں ڈھل کر' اُس لاشے (لا شے) پر فاتحہ پڑھنے لگا ہے۔ بس یہی رشید امجد کا اِمتیازی وصف ہے کہ اُس نے اپنے افسانوں میں شکست و ریخت' اِنتشار یا بے سمتی کو' جو مَوت کا دُوسرا نام ہے' قبر میں دفن کر کے یعنی اُس کی پوری طرح نفی کر کے' اپنے زِندہ ہونے کا اَز سرِ نَو اعلان کیا ہے اور ایک ''نئی پہچان'' کا پرچم بلند کیا ہے۔ آپ چاہیں تو اِس نئی پہچان کو عرفان کا نام بھی دے سکتے ہیں۔

☆☆☆

منشایاد...... درخت آدمی

منشایاد کے افسانوں کے حوالے سے معروف نقاد مظفر علی سید نے لکھا ہے کہ:

اپنے تمام تر دیہاتی پن اَور پنجابیت کے باوجود منشایاد نے زمین اَور مٹی کو اَپنے لیے بُت نہیں بنایا۔ یہ کام اُس نے بعض ذرائع اِبلاغ پر متمکن مبلغین کے لیے چھوڑ دیا ہے۔

موصوف نے ''ذرائع اِبلاغ پر متمکن مبلغین'' کی نشان دہی نہیں کی۔ اگر وہ نشان دہی کر دیتے تو مناسب رہتا کیونکہ یہ بھی ممکن ہے، اُن نام نہاد مبلغین نے بھی زمین اَور مٹی کو اَپنے لیے بُت نہ بنایا ہو اَور وُہ زمین اَور مٹی کے حوالے سے اِنسانی ثقافت کی تہوں کو کھول کر اُن خزائن تک پہنچنا چاہتے ہوں جو زرخیزی اَور روئیدگی کے عناصر کی صورت' زیرِ زمیں چھپے ہوتے ہیں اَور معمولی سی کوشش سے نظر آ سکتے ہیں۔ خود منشایاد کے افسانوں (کم اَز کم ''درخت آدمی'' میں شامل افسانوں میں) سب سے جان دار حوالہ ہی اُن وظائف کا ہے جو زیرِ زمیں ثقافتی آثار کو' زمین پر موجود ثقافتی مظاہر سے ہم رِشتہ دِکھانے میں مددگار ثابت ہوئے ہیں۔ اِس کی بہترین مثال منشایاد کا افسانہ ''پولی تھین'' ہے جس کے بارے میں مظفر علی سیّد کا خیال ہے کہ:

یہ پُرانے بھوک کے موضوع پر لکھا ہوا ایک نیا افسانہ ہے جو پہلے سے کہیں زیادہ ضبط اَور کفایت کے ساتھ' محرومی کے دُور رَس اَثرات کو پیش کرتا ہے۔

حالانکہ ''پولی تھین'' کا اصل موضوع ''بھوک'' ہے ہی نہیں! کسی زمانے میں ترقی پسند ناقدین' اِس قسم کی اکہری تنقید لکھا کرتے تھے مگر اَب وُہ بھی کم اَز کم تخلیق کی دُہری ساخت کی طرف ایک آدھ اِشارہ ضرور کر دیتے ہیں جبکہ مظفر علی سیّد نے خود کو اِس افسانے کی محض بالائی سطح تک محدود رکھا ہے۔ اِس افسانے کا اصل موضوع' دو تہذیبوں کی آویزش ہے۔ اِن میں سے ایک تہذیب' زمین میں بطورِ آثارِ قدیمہ دفن ہے اَور ماہرین اُس کی بازیابی میں مصروف ہیں اَور دُوسری تہذیب'

زمین کی سطح کے اُوپر آباد ہے اُور پھل پھول رہی ہے۔ افسانہ نگار نے دیکھ لیا ہے کہ تہذیبوں کو ''زندہ'' اُور ''مُردہ'' میں تقسیم کرنے کا یہ مشغلہ تضیعِ اُوقات کے سِوا اُور کچھ نہیں...... وجہ یہ کہ وہ تہذیب بھی، جس کے آثار زیرِ زمیں ملے ہیں، ہزار ہا سال سے بالائے زمیں موجود رہی ہے۔ منشایاد کے الفاظ میں:

> حملہ آور، اُجڈ اُور وحشی قبائل، نے گھروں کو جلا ڈالا اُور بستی کو مسمار کر دیا۔ فصلیں اُجاڑ ڈالیں اُور لوگوں سے مویشی، اناج، زیوارت اُور عورتیں چھین لیں۔ مَردوں کو تہ تیغ کر دیا یا اُنھیں غلام بنالیا۔ بعض، جنھوں نے اطاعت قبول نہ کی، جنگلوں بیلوں میں پناہ لینے پر مجبور ہوئے اُور جب تک بن پڑا، اُن لٹیروں سے اپنی زمینیں اُور عورتیں واپس لینے کے لیے برسرِ پیکار رہے۔ جنھوں نے اصلی باشندوں کو بے دخل کرنے کے بعد، مسمار شدہ بستیوں کے قریب ہی نئے گاؤں تعمیر کر لیے تھے۔ بے دخل کیے جانے والے اصل باشندے آہستہ آہستہ بھوک، بیماری، اُور کسمپرسی کا شکار ہو کر کمزور پڑتے گئے۔ پھر اُنھوں نے نئی بستیوں کے قریب، تالابوں کے کنارے، ٹھٹھیوں اُور جھگیوں میں رہنا شروع کر دیا اُور چوہڑے، چمار، گھگڑے اُور سانسی کہلانے لگے اُور آہستہ آہستہ بھول گئے کہ کبھی وہ بھی اِن زمینوں اُور بستیوں کے اصل مالک تھے۔

گویا آثارِ قدیمہ کے ماہرین جس قدیم تہذیب کی تلاش میں ہیں، اُس کے آثار تو زیرِ زمیں موجود ہیں جبکہ خود یہ تہذیب، زمین کے اُوپر آباد ہے جو ماہرین کو نظر نہیں آ رہی۔ مگر افسانہ نگار نے دیکھ لیا ہے کہ قدیم تہذیب، جسے حملہ آور ہزاروں برس کی کوشش کے باوجود مٹا نہ سکے، اَب بیسویں صدی کے تند و تیز ریلوں کے سامنے ناپائیدار ثابت ہو رہی ہے۔ اِس افسانے میں کالو، قدیم تہذیب کا نمائندہ ہے (یہ اسم، سیاہ رنگت کے حوالے سے، بجائے خود قدامت کی نشان دہی کرتا ہے) جبکہ ''پولی تھین'' نئی تہذیب کا علامتی مظہر ہے۔ قدیم اُور جدید کی اِس آویزش میں کالو کا پولی تھین کے حصول میں بجلی کے کرنٹ سے مَرنا، اِس اَمر کی طرف واضح اشارہ ہے کہ نئی فریب کاری (Exposure) نے قدیم تہذیب کے سارے مدافعتی نظام کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا ہے اُور وہ کہ ہزار ہا برس سے اپنے تشخص کو برقرار رکھے ہوئے تھی، اب نئی حملہ آور تہذیب کے سامنے بے دست و پا ہو کر رہ گئی ہے۔ اِس حوالے سے جب ہم اِس کہانی کی ساخت اُور اِس ساخت میں اِستعمال ہونے والے ثقافتی مظاہر کے ٹکراؤ اُور اِس ٹکراؤ سے پھوٹنے والے کِرداروں پر ایک نظر ڈالتے

ہیں تو افسانے کی معنیاتی تہوں کے کھلنے کا ایک دِل فریب منظر نظروں کے سامنے اُبھر آتا ہے۔ ایسے خوبصورت افسانے کو محض بھوک کے موضوع تک محدود کر دینا' افسانے اُور افسانہ نگار' دونوں کے ساتھ زیادتی ہے۔

منشایاد کے افسانوں کے بارے میں ایک عام تاثر یہ ہے کہ اُن کے کوئی سے دو اچھے افسانوں کو ایک دُوسرے کے مقابل رکھ کر دیکھیں تو پتا نہیں چلتا کہ ایک ہی لکھنے والے نے اِن دونوں کو کیسے لکھ لیا۔ گویا ''تنوّع'' اِن افسانوں کا اِمتیازی وصف ہے۔ تاہم میرا خیال یہ ہے کہ کسی مصنف کی تخلیقات کے پیچھے اگر خود مصنف کی ذات' ایک عقبی دیار کے طور پر موجود نہیں تو اِن تخلیقات کا تنوّع لخت لخت ہونے کا منظر دِکھائے گا نہ کہ ساختیاتی وحدت کا۔ ایک صحافی بھی جس کا فرض معروضی زاویے کو برتنا ہے' جب کسی واقعے کو دیکھتا ہے تو کسی نہ کسی حد تک اپنے شخصی ردِ عمل کی زد پر ضرور ہوتا ہے ...... یہ مجبوری ہے۔ رہا تخلیق کار کا معاملہ' تو اُس کی خوبی اِس قدر معروضی رویہ نہیں جتنا کہ مبتلا یعنی involve ہونا۔ خود فکشن کی تنقید نے بھی خالص معروضی رویے' یعنی اوّل: غیر جانب داری (neutrality) دوم: منصفانہ عمل (impartiality) سوم: بے حسی (impassibilty) پرعمل پیرا ہونے کو ناممکن قرار دیا ہے (اِس سلسلے میں Wayne Booth کی کتاب *The Rhetoricof Fiction* قابلِ مطالعہ ہے)۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کی کہانی' کرداروں نیز اُس کے مجموعی رنگ (Tone) میں خود افسانہ نگار شامل نہ ہو تو بات نہیں بنتی' شرط یہ ہے کہ افسانہ نگار' جذبات کا اِظہار تو کرے مگر جذباتی نہ ہو جائے' تنوّع کا مظاہرہ تو کرے مگر عقب میں موجود ساختیاتی وحدت سے منقطع نہ ہو: اگر وہ اپنی شخصیت کا تابعِ مہمل ہو گیا تو اُس کی جملہ تخلیقات' ایک مخصوص وضع اُور چھاپ کی حامل ہوں گی' اور اپنی شخصیت کے عقب میں موجود اِجتماعی ساخت سے ہم رشتہ ہونے کی صورت میں اُس کی تخلیقات' تنوّع کا ایسا منظر دکھائیں گی جو لخت لخت ہونے کے عمل سے یکسر مختلف ہوگا۔ کسی بھی مصنف کی تخلیقات کنول کے اُن پھولوں کی طرح ہیں جو پانی میں اُگے ہوتے ہیں (پانی کا ہونا ضروری ہے' ورنہ کنول کے سارے پھول مُرجھا جائیں گے)۔ مصنف کی تخلیقات کے پس پُشت' اُس کی ذات (جو اجتماعی ساخت کی زائیدہ ہے)' ایک قطعۂ آب کی طرح پھیلی ہوئی ہو تو تخلیقات کا داخلی ربط اُبھرے گا' ورنہ بکھراؤ کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آئے گا۔

اگر یہ بات ہے تو پھر دیکھنا چاہیے کہ منشایاد کے افسانوں کا تنوّع متفرق واقعات سے جنم لینے

والے فوری لیکن عارضی نوعیت کے ردِّعمل کا نتیجہ ہے یا ذات کی داخلی ساخت اَور مزاج کے تابع ہے۔ میرا تاثر یہ ہے کہ منشا یاد اُن افسانہ نگاروں میں سے نہیں جو اصلاً رپورٹر ہیں اَور واقعات' سانحات اَور کرداروں کی تلاش میں مارے مارے پھرتے ہیں کہ اخبار کے لیے ''تنوّع'' کا اہتمام کر سکیں۔ منشا یاد تو اَیسا افسانہ نگار ہے جو ماحول کو اَپنے پورے وجود کے ساتھ محسوس کر کے کہانی کہتا ہے' لہٰذا واقعات' سانحات اور کرداروں کی بالائی سطح تک محدود نہیں رہتا' وہ اُس بنیادی ساخت تک پہنچتا ہے جس سے یہ سب کچھ پھوٹا ہے۔ مثلاً کتاب کے نام ''درخت آدمی'' ہی کو لیجیے جس میں کلچر کی گہری' مظاہری (animistic) سطح مضمر ہے (آرٹسٹ طاہر رشید قابلِ مبارک باد ہے جس نے اِس نکتے کو گرفت میں لے کر درخت کے ''ذِی رُوح'' ہونے کی صورت کو کمال خوبی سے اُجاگر کیا ہے)۔ چونکہ قدیم انسان' تخلیقی سطح پر زندہ تھا' لہٰذا اُس کے لیے سارا ماحول بلکہ ساری کائنات ہی ایک نظم یا افسانہ تھی جسے وہ ''محسوس'' کرنے پر قادِر تھا...... اِس حد تک کہ درخت' چرند' پرند' حتیٰ کہ پہاڑ' سمندر' ستارے ...... سب ''ذِی رُوح'' ہونے کے باعث اُس کی اپنی برادری میں شامل تھے اَور وہ بہ آسانی اُن سے ہم کلام ہو سکتا تھا۔ اصلاً ایک تخلیق کار اُسی قدیم انسان کے قبیلے سے تعلق رکھتا ہے نہ کہ اِس جمِ غفیر سے جو عقل اَور منطق کی مدد سے چیزوں کو لخت لخت کر کے' سمجھنے میں دِن رات کوشاں ہے۔ یوں کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ تخلیق کار اَشیا کے باہمی فرق کو مٹا کر اُنھیں یک جا بلکہ یک جاں کرتا ہے جب کہ عام لوگ اَشیا کے باہمی فرق کو اُجاگر کر کے کثرت کے ایک عالم کو وجود میں لے آتے ہیں۔ تخلیق کار کی اصل پہچان یہ ہے کہ اُس نے کہاں تک اِجتماعی اِنسانی ساخت سے خود کو ہم آہنگ کر کے' یکتائی بحال کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ منشا یاد کے افسانے' اپنے بالائی سطح کے تمام تر تنوّع کے باوصف' ذات کی اُس قدیم ساخت (primordial structure) سے ہم رِشتہ ہیں جو ایک جَوہر یا شبیہ (icon) کے طور پر موجود نہیں؛ وہ رِشتوں کی ایک گرہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر اُس کے افسانے ''درخت آدمی'' کو لیجیے جس میں اُس نے درخت اَور آدمی کو باہم مربوط کر کے' اِنسانی اِرتقا کے ایک انتہائی قدیم دَور کو بالائے زمیں لانے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ تاہم اِس سلسلے میں اُس نے ماہرینِ آثارِ قدیمہ کا تتبع نہیں کیا جو مردہ اَشیا کو برآمد کرتے ہیں' اُس نے یہ تاثر دیا ہے کہ اِنسان اَور درخت کا رِشتہ' جو اِنسان کے بائیں دماغ کے غلبے کے باعث ٹوٹ گیا تھا' فعال اِنسانوں کے ہاں آج بھی تخلیقی طور پر

جوں کا توں موجود ہے۔ افسانہ ''درخت آدمی'' کا کرمؤ ایک ایسا ہی تخلیق کار ہے جو درختوں اَور پودوں سے بے پناہ محبت کرتا ہے اَور جس نے اپنی ساری زندگی اُنھیں بنانے سنوارنے میں گزار دی ہے۔ مگر پھر جب ایک روز اُسے مجبور کیا جاتا ہے کہ وہ اپنے محبوب درخت پر کلہاڑا چلا دے تو اُسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے کسی عزیز پر کلہاڑا چلا رہا ہے یا جیسے اُس نے اُسے اپنے ہی جسم پر چلا دیا ہے کیونکہ جب درخت کٹتا ہے تو ساتھ ہی وہ بھی کٹ جاتا ہے۔ منشایاد کے الفاظ میں:

> چودھری صاحب نے بارہا اُسے (یعنی کرموکو) پیڑوں سے باتیں کرتے اَور اُن کا حال اُحوال پوچھتے سنا تھا...... کرموکو نہروالا باغ یاد آتا ہے جو اَب جُوں کا تُوں اُس کے اَندر آباد تھا...... چودھری صاحب اَور اُن کے گھر والے' ٹیلی وژن پر صبح کی نشریات دیکھ رہے تھے۔ ڈرائیور' گاڑی صاف کر رہا تھا اَور دارو' باورچی کے ساتھ مل کر ناشتہ تیار کر رہی تھی کہ اچانک درخت کے ٹوٹ کر گرنے کی آواز آئی۔ ساتھ ہی کرمو کی ایسی چنگھاڑ' جس کے بارے میں فیصلہ کرنا مشکل تھا کہ وہ چیخ تھی یا نعرہ ...... سب لوگ دوڑتے ہوئے پہنچے ...... کیا دیکھتے ہیں کہ درخت گرا پڑا ہے اَور خون میں لت پت کرمؤ اُس کے نیچے دبا ہوا ہے۔

اِس افسانے میں کرمو اَور درخت کا رِشتہ آہستہ آہستہ اُجاگر ہوتا ہے۔ پہلے وہ درخت کو ذِی رُوح قرار دے کر اُس سے باتیں کرتا ہے' پھر اُسے اپنا ایک قریبی عزیز گردانتا ہے اَور آخر آخر میں درخت اَور کرمو ایک ہو جاتے ہیں۔ نفسیات والوں نے درخت کی مادری حیثیت کو اُجاگر کیا ہے: بعض نے اِسے افزائشِ نسل کا نشان (Phallus Symbol) بھی قرار دیا ہے اَور یوں زرخیزی اَور رُوئیدگی کے قدیم دَور سے اِنسان کے اُس تعلقِ خاطر کو ثابت کیا ہے جو آج بھی اِنسانی سائیکی میں موجود ہے۔ مگر جیسا کہ میں نے کہا' یہ قدیم دَور انسان کے لاشعور میں دفن پڑا ہے' لہٰذا لوگ باگ اپنی عام زِندگی میں' اِس سے منقطع ہو گئے ہیں' تاہم خلاق اَذہان منقطع نہیں ہوئے۔ چنانچہ شاعر' مصوّر' موسیقار اَور افسانہ نگار' اُس دَور کی باقیات میں شمار ہو سکتے ہیں۔ کرمو بھی اُنھیں میں سے ایک ہے' اُس کے حوالے سے خود منشایاد بھی' جس کے بیشتر افسانوں کی ساخت میں یہ قدیم دور کسی نہ کسی سطح پر موجود دِکھائی دیتا ہے' اُسی دَور کا باسی ہے۔

جس قدیم دَور کا ابھی ذِکر ہوا' اُس میں اَرواح کے تصوّر کے ساتھ ساتھ ''رُوحِ کُل'' کا وہ

تصوّر بھی مقبول تھا جسے مے نا (Mana) کا نام ملا تھا۔ یہ رُوحِ کُل ہر شے میں جاری وساری تھی یا یوں کہہ لیجیے کہ اِس رُوح کے سمندر میں تمام اَشیا تیر رہی تھیں اَور پانی کی معرفت آپس میں جُڑی ہوئی تھیں۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ ''مے نا'' کا یہی تصوّر آگے چل کر وحدت الوجودی نظریے کی صورت میں بھی نمودار ہوا۔ منشا یاد کے افسانوں میں مغربی فکشن میں نمودار ہونے والے اجنبی پَن (alienism) کی رَو کے مقابلے میں (جو رِشتوں کے ٹوٹنے سے عبارت تھا) اِرتباط اَور ہم آہنگی کا تصوّر اُبھرا ہے جو اَشیا اَور اَفراد کو ایک داخلی اجتماعی ''ساخت'' کے حوالے سے، جُڑی ہوئی صورت میں دیکھنے پر مُصِر ہے۔ اِس اعتبار سے دیکھیں تو اُن جدید افسانہ نگاروں کے برعکس، جنھوں نے مغرب کے تتبع میں تنہائی، اجنبیت اَور لخت لخت ہونے کے احساس کو اَپنی تخلیقات کا موضوع بنایا، منشا یاد نے مشرق کے اُس مَیلان کا احساس دِلایا ہے جو اِنسان کی اجتماعی ساخت سے مربوط ہونے کے باعث ابھی تک خاصا طاقت وَر ہے۔ اِس سلسلے میں ''درخت آدمی'' میں اُبھرنے والے رِشتے کا ذِکر اُوپر ہوا۔ اَب میں منشا یاد کے تین ایسے افسانوں کا ذِکر کرتا ہوں جن میں افسانے کا مرکزی کِردار، کسی نہ کسی جانور سے ہم رِشتہ ہو کر اُبھرا ہے اَور بالائی سطح کی تمام تر کثرت کے باوجود ایک عمیق داخلی سٹرکچر کا مظہر ہے۔

اِن میں سے ایک افسانے کا عنوان ہے: ''چیزیں اپنے تعلق سے پہچانی جاتی ہیں''۔ یہ عنوان ایک بیان یا statement کے طَور پر اُبھرا ہے، لہٰذا علامتی تہوں سے عاری ہے اَور حتمی ہونے کے باعث قاری کی توجّہ کو اَفسانے کے ایک خاص معنی پر مرتکز کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔ دُوسری طرف خود یہ افسانہ اپنے اَندر متعدّد علامتی تہیں رکھتا ہے جن کے نتیجے میں افسانے کا ''انجام'' افسانہ نگار کے مقرر کردہ عنوان کے دائرے سے باہر جا پڑا ہے۔ یہ ایک اعلیٰ پائے کے افسانے کی اِضافی خوبی ہے کہ وہ اپنے خالق کے قبضہء قدرت سے نکل جائے۔ یوں لگتا ہے جیسے اُس نے دانہء گندم چکھ لیا ہو۔ تفصیل اِس اِجمال کی یہ ہے کہ مذکورہ بالا کہانی، دو کرداروں ہی کی نہیں، دو دیہات کی کہانی بھی ہے۔ اِن میں سے ایک گاؤں والے جب دُوسرے گاؤں کی لڑکی بیاہ لاتے ہیں تو دونوں لڑکی کے حوالے سے، دو متحارب دیہات یعنی ''میکا گاؤں'' اَور ''سسرال گاؤں'' میں بٹ جاتے ہیں۔ ویسے بھی میکا گاؤں والوں کے لیے سسرال گاؤں والے وہ ڈاکو ہیں جنھوں نے میکے گاؤں پر ڈاکا ڈال کر اُس کا خزانہ لُوٹ لیا۔ شاید اِسی لیے آج بھی دیہات میں جب بارات آتی ہے تو

گاؤں کی عورتیں' اپنے گیتوں میں اُسے لٹیروں اَور ڈاکوؤں کا حملہ قرار دے کر ہدفِ دُشنام بناتی ہیں۔ منشایاد نے اپنے اِس افسانے میں میکے گاؤں اَور سسرال گاؤں کی معروف کہانی کی بازآفرینی کی ہے اَور اپنے ہاتھ کے لمس سے اِسے ''انوکھا'' بھی بنا دیا ہے۔ گویا ساخت تو پُرانی ہے لیکن پیٹرن نیا نویلا ہے۔ میکا گاؤں لٹتا ہے تو وہ سسرال گاؤں سے اِس کا اِنتقام لیتا ہے...... ایک' لڑکی (بی بی) کو اُٹھا لے گیا تھا؛ دُوسرا گھوڑی (رانی) کو اُٹھا لاتا ہے اَور یُوں اِن دونوں کے درمیان خلیج مزید کشادہ ہو جاتی ہے۔ مگر گاؤں کی بیٹی کا منصب' خلیج پیدا کرنا یا اُسے کشادہ کرنا نہیں' اُسے پاٹنا ہے۔ سو بی بی جب رانی کی بازیابی میں مددگار ثابت ہوتی ہے تو میکے اَور سسرال میں ایک طرح کا ''پُل'' تعمیر ہو جاتا ہے۔ بعد اَزاں جب وہ رانی (گھوڑی) کو باگ سے پکڑے سسرال گاؤں پہنچتی ہے تو بی بی اَور رانی دو کردار نہیں رہتے' ایک کردار بن جاتے ہیں (بالکل جس طرح ''درخت آدمی'' میں کرمو اَور درخت ایک کردار بن جاتے ہیں)؛ لہٰذا سسرال والوں کے لیے بی بی اَور رانی میں کوئی فرق نہیں رَہ جاتا' اب دونوں اُن کے لیے عزیز ہیں۔ افسانے کے آخر میں جب سسرال گاؤں کی بانو' آگے بڑھ کر بی بی کو گلے لگاتی ہے تو گویا پہلی بار بی بی کو دُلھن کے طور پر قبول کیا جاتا ہے (شاید اِس لیے بھی کہ پہلے وہ بغیر جہیز کے آئی تھی مگر اَب وہ جہیز' بصورتِ رانی' اپنے ساتھ لائی ہے)۔ افسانہ نگار نے اِس کہانی کے آخر میں بی بی کے اِس تاثر کو اُبھارنے کی کوشش کی ہے کہ اُس کی اپنی حیثیت بدستور صفر کے برابر ہے اَور اگر اُس کی اَب قدر کی جا رہی ہے تو یہ رانی کے صدقے میں ہے۔ مگر کہانی نے کہانی کار کی اِس ''دخل اَندازی'' کو مسترد کر دیا ہے؛ یعنی افسانہ نگار چلاتا رَہ گیا ہے کہ دیکھو' ہیڈ ورکس پر آہنی دروازے گِرا کر' نہر کو بند کر دیا گیا ہے اَور اب دُور دُور تک کیچڑ ملی ریت کے سوا کچھ بھی نہیں؛ مگر افسانے نے افسانہ نگار کی اِس بات کو نہیں مانا: اِس کے بجائے اُس نے یہ تاثر اُبھارا ہے کہ پُل بنانا یا نہر کے پانی کو خشک کر دینا' اصلاً ایک ہی بات ہے۔ مقصود تو راستہ بنانا ہے جو بی بی رانی کی آمد سے اَز خود بن گیا ہے۔ لہٰذا افسانے کا مجموعی تاثر' بی بی کے احساسِ کم مائیگی کے بجائے' دو دیہات (میکا گاؤں اور سسرال گاؤں) اَور دو کرداروں (بی بی اَور رانی) کی یک جائی کی صورت میں اُبھرتا ہے اَور بین السطور' رانی کی بازیابی کو مذہبُ الارواح کے حامل اُس معاشرے کی بازیابی کے مترادف قرار دیتا ہے جو اَندر سے پوری طرح جُڑا ہوا تھا...... اِس قدر کہ اُس میں درختوں' اِنسانوں اَور جانوروں میں بھی خون کا رِشتہ قائم تھا۔ یہ نہیں کہ منشایاد

نے اِس کہانی کے ذریعے ''جدید'' کے اَندر سے ''قدیم'' کو کھود کر باہر نکالنے کی کوشش کی ہے۔ اُس نے فقط کہانی کے کرداروں کو کھلی چھٹی دی ہے کہ وہ اپنی داخلی جہت کے تحت رِشتوں میں منسلک ہو کر ایک نیا پیٹرن بنائیں۔ تاہم جب پیٹرن بنتا ہے تو قاری یہ دیکھ کر حیران ہوا ہے کہ اِس پیٹرن کی بُنت میں ''قدیم'' کے دھاگے کس فراوانی سے اِستعمال ہوئے ہیں!

منشایاد کے دُوسرے قابلِ ذِکر افسانے ''پنج کلیان'' میں شہری تہذیب (جس کی نمائندہ صبیحہ ہے) 'دیہی تہذیب (جس کی نمائندہ بیگی ہے)' کا سامنا کرتی ہے۔ صرف پنج کلیان ایک بھینس ہی اِنسانوں سے خوف زدہ ہونے کے باعث ''مارنے والی بھینس'' مشہور نہیں' بیگی اور بیگی کی ماں حتیٰ کہ سارا گاؤں ہی پنج کلیان ہے کہ عدم تحفظ کے احساس میں مبتلا ہونے کے باعث ہر اجنبی تے یا شخص سے متصادم ہونا چاہتا ہے۔ وہ تہذیب جو عدم تحفظ کا شکار ہوتی ہے' ہمیشہ دُوسری طاقت ور تہذیب سے ڈرتی اَور اُس پر غرّاتی یا جھپٹ کر اَپنا تحفظ کرتی ہے (قدیم جنگلی قبائل کا اجنبیوں سے سلوک اِس کی ایک مثال ہے)۔ جب صبیحہ گاؤں میں آتی کہ اُس کا ''خزانہ'' لُوٹ لے جائے تو گاؤں کے بدن کے اَندر سے پنج کلیان نمودار ہو جاتی ہے' چنانچہ سارا گاؤں صبیحہ سے اجنبیوں کا سا سلوک کرتا ہے۔ نو وارِد کو دیکھنے کے لیے گاؤں کی لڑکیوں کا جَوق در جَوق آنا' اِس لیے نہیں کہ اُنھوں نے صبیحہ کو قبول کر لیا ہے' وہ تو اُن کے لیے ایک ''عجوبہ'' ہے جو دیکھنے کی چیز ہے نہ کہ گلے لگانے کی۔ البتہ بیگی اَور اُس کی ماں نے گاؤں کے ''پنج کلیان رُوپ'' کا کھلا مظاہرہ کیا ہے۔ یہ مظاہرہ اِتنا شدید ہے اَور اِس میں اپنی ملکیت (یعنی افسانے کے ہیرو) کو غاصب اَور لیٹرے سے بچانے کا عزم اِتنا بے پایاں ہے کہ اِس کے سامنے صبیحہ اَور اُس کی شہری تہذیب قطعاً بے بس ہو کر رہ جاتی ہے۔ مگر اِس افسانے کی خاص خوبی یہ ہے کہ یہ محض دیہی پنج کلیان کی فتح پر ختم نہیں ہو جاتا' آخر میں یہ سطح کے نیچے کی بنیادی اِجتماعی ساخت کو بھی بے نقاب کر دیتا ہے:

> بہت اچھا ہو گیا ہے۔ مجھے بڑی خوشی ہوئی ہے...... ہاں بس اللہ نے کرم کیا ہے ...... اچھا یہ بتاؤ' واپس آ کر تم صبیحہ کے گھر گئے؟...... نہیں یار ڈر لگتا ہے!...... کس سے؟...... پنج کلیان سے!

اِن چند جملوں میں منشایاد نے اِنسانی فطرت کو کمال فن کارانہ اَنداز میں بے نقاب کیا ہے۔ اُس کا صبیحہ کے پردے میں پنج کلیان کو دریافت کرنا' نوعِ اِنسانی کی اُس زیریں سطح کو دریافت

کرنے کا ایک زاویہ ہے جو بالائی سطح کی تمام تر تہذیبی تبدیلیوں کے باوجود ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ دُوسرے لفظوں میں گاؤں تو پنج کلیان ہی ہے کیونکہ وہ ہمیشہ سے حملہ آوروں کی زد پر ہونے کے باعث' خود کو غیر محفوظ سمجھتا ہے لیکن خود حملہ آوروں کے اعماق میں بھی پنج کلیان چھپی ہوتی ہے جو کسی بھی لمحے باہر آسکتی ہے۔ اِس سلسلے میں ایک یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ بالائی سطح پر تو اِنسان نے خود کو ''اشرف المخلوقات'' کا لقب عطا کر رکھا ہے مگر داخلی سطح پر وہ بدستور جانوروں کے قبیلے سے تعلق رکھتا ہے' اور جہاں کہیں کسی بحرانی صورتِ حال کی زد پر آتا ہے' اُس کے اندر کا ''جانور'' مدد کے لیے فی الفور باہر نکل آتا ہے (اِس کی ایک مثال منشایاد کا افسانہ ''گرم اور خوشبودار چیزیں'' ہے جس کا مرکزی کردار' آپریشن کے بعد Hybernation میں مبتلا ہو کر قطعاً منفعل بلکہ جامد ہو گیا ہے مگر جیسے ہی ایک بحرانی صورتِ واقعہ اُبھرتی ہے' اُس کے اندر چھپا ہوا طاقت ور جانور فی الفور ظاہر ہو جاتا ہے)۔ وہ ملک یا معاشرے جو اِس جانور کو ہلاک کر دیتے ہیں یا بھوکا رکھتے ہیں' اِس قدر مہذب (یعنی کمزور) ہو جاتے ہیں کہ کسی بھی نئی صورتِ حال کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ یہی حال افراد کا ہے۔ منشایاد نے اپنے اِس افسانے میں دوؔ تہذیبوں کے نمائندوں کو متصادم ہونے کا موقع دیا ہے تو دونوں کے اَندر سے ''پنج کلیان'' نمودار ہو گئی ہے جو ایک قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔ اِس افسانے میں ''مردِ دانا'' کا کردار بھی قابلِ ذِکر ہے کہ اُس نے قدیم شیمن کی طرح صورتِ واقعہ کو منقلب کرنے میں مدد دی ہے۔ اِس افسانے کے ایک ناقد نے اِس کردار کی پیش کش کو غیر مستحسن قرار دیا ہے جو ایک نہایت غیر ذِمّے دارانہ بیان ہے۔

منشایاد کا تیسرا اَفسانہ' جس کا ذِکر بطورِ خاص مقصود ہے' ''پھلوں سے لدی شاخ'' ہے۔ یہ کہانی ایک بلّی کی ہے جسے گھر سے بے دخل کرنے کے اِقدامات کیے گئے۔ بلّی سے نجات پانے کی ایک صورت یہ بھی تھی کہ اُسے مار دیا جاتا مگر بلّی کو مارنا ممنوع ہے کہ یہ کم اَز کم دیہی زندگی میں قدیم تریں قبائلی معاشرے کی باقیات میں سے ہے۔ چنانچہ اُسے کئی بار گھر سے دُور لے جا کر چھوڑ دیا گیا مگر وہ ہر بار اپنی جبلت کو بروئے کار لا کر لوٹ آئی۔ دراصل بلّی بجائے خود جبلت ہے جسے تہذیب' تا حال ختم کرنے یا مفلوج کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکی۔ اِس افسانے میں منشایاد نے جس کہانی کو منقلب کیا ہے' وہ ایک ایسے مشترکہ خاندان کی کہانی ہے جس میں آڑے ترچھے رِشتوں نے ایک اَیسا پیٹرن سا بنا رکھا ہے جس میں مختلف خطوط ایک دُوسرے سے ملتے' جُدا ہوتے

یا پھر ایک دُوسرے کو کاٹتے نظر آتے ہیں۔ اِن کاٹنے والے خطوط میں ایک خط چھوٹی بہو ہے جو نئے زمانے کی علامت ہونے کے باعث' قدیم کے چُنگل سے رہائی پانے کی آرزو مند ہے' اَور قدیم' بڑی اماں کی صورت میں پورے خاندان پر' پَر پھیلائے بیٹھا ہے بلکہ وہ ساری قدیم ثقافتی قدروں کا اِعلامیہ ہے۔ جب کہانی کے پرت کھلتے ہیں تو اِس میں دو کردار' بڑی اماں اَور چھوٹی بہو' فی الفور سامنے آجاتے ہیں؛ اَور ایک تیسرا کردار بلّی بھی' جو دونوں میں باعثِ تصادم ہے۔ بڑی اماں' بلّی کے حق میں ہے اَور اُسے بچانے پر مُصر ہے جبکہ چھوٹی بہو' بلّی کے خلاف ہے اَور اُسے مارنے یا کم اَز کم دیس نکالا دینے پر بضد ہے۔ بعض اِبتدائی ناکامیوں کے بعد چھوٹی بہو بالآخر بلّی کو بہت دُور بھجوانے میں کامیاب ہو جاتی ہے اَور یوں لگتا ہے جیسے بلّی اب کبھی واپس نہیں آئے گی؛ مگر ایسا نہیں ہوتا اَور وہ ایک روز لَوٹ آتی ہے۔ بلّی کا لَوٹنا اپنے اَندر متعدد معنیاتی سطحیں رکھتا ہے کیونکہ اُس کی واپسی سے گھر کی ''قلبِ ماہیت'' بھی ہو جاتی ہے۔ منشایاد کے الفاظ میں:

> اماں! لوہاروں کا بِلاّ ہوگا...... شانو نے کہا...... کیا پتا مانو کی ماں ہو...... بڑی اماں بستر میں لیٹے لیٹے بڑبڑائیں' وہ اَب تک اُس کی واپسی کی آس لگائے بیٹھی تھیں...... وہ بیچاری اب کہاں؟...... بڑی بہو نے ٹھنڈی سانس بھر کر کہا...... بلّیاں برابر غرّاتی اَور روتی رہیں۔ شانو نے کھڑکی کے پَٹ کھول کر دیکھا' اَندھیرے میں اُسے چار چمکتی آنکھیں نظر آئیں مگر پھر بجلی کَوندی تو اُس نے اُس کی چمک میں دیکھا' رسوئی کے دروازے کے پاس مانو اَور ایک دُوسری موٹی سی بلّی آمنے سامنے بیٹھی تھیں اَور شیر خوار اِنسانی بچوں سے ملتی جلتی آوازوں میں رو رہی تھیں...... دادی اماں! یہ تو وہی ہے' وہ آگئی ہے...... شانو خوشی سے چلائی۔ بڑی اماں بستر سے نکل کر گرتی پڑتی' کھڑکی کے پاس آگئیں۔ وہ خلافِ توقع خاموش تھیں اَور ٹکر ٹکر اَندھیرے میں دیکھے جا رہی تھیں۔ اُسی لمحے چھوٹی بہو' ایک ہاتھ میں لالٹین اَور دُوسرے ہاتھ میں دُودھ کا کٹورا لے کر برآمدے میں پہنچیں۔ اچانک بڑی اماں کے مُنہ سے ایک عجیب وغریب سی چیخ نکلی جو اِنسانی آواز سے بالکل مختلف تھی۔

آپ دیکھیں کہ افسانہ نگار نے کس خوبصورتی سے واقعے کو اَفسانے میں منقلب کیا ہے! اِس میں بڑی اماں کے مُنہ سے نکلی ہوئی چیخ دُہری معنویت کی حامل ہے۔ ایک طرف یہ چیخ' خود بڑی بلّی کی آواز کے مشابہ ہے...... مطلب یہ کہ جس طرح ''درخت آدمی'' میں درخت اَور راموایک ہو گئے تھے' ''پنج کلیان'' میں بیگی پنج کلیان بن گئی تھی اَور ''چیزیں اپنے تعلق سے پہچانی جاتی ہیں'' میں

بی بی اور گھوڑی ایک جسم میں یک جا ہو گئی تھیں' بالکل اُسی طرح ''پھلوں سے لدی شاخیں'' میں بڑی اماں اور بِلّی میں کوئی حدِ فاصل باقی نہیں رہی۔ مگر چیخ محض بِلّی کی آواز نہیں' یہ ایک نعرۂ مستانہ ہے جو فاتح کے ہونٹوں سے اُس وقت پھوٹتا ہے جب وہ غنیم کو زیر کر لیتا ہے۔ چھوٹی بہو کا بِلّی کے لیے دُودھ کا کٹورا لانا' اپنی شکست کو تسلیم کرنا ہے جس پر بڑی اماں کی خوشی ایک قدرتی بات ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات فتح و شکست کا یہ منظر نامہ نہیں' دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کس طرح ''قدیم'' نے ''جدید'' کو اَپنے اَندر جذب کر کے معاشرتی اِکائی بحال کر دی ہے!

منشا یاد کے اِن افسانوں کا موضوع زیادہ تر گاؤں اَور گاؤں کے حوالے سے زمین اَور اُس سے منسلک کھیتی باڑی کے وظائف ہیں۔ دُوسری طرف اِن وظائف کی کُنہ میں چھپی ہوئی وہ ''ساخت'' ہے جس کی طرف اُس نے بظاہر کوئی اِشارہ نہیں کیا مگر جو ذرا غور کریں تو محسوس ہونے لگتی ہے۔ یوں بھی پورے گاؤں کی زندگی' ایک طرح کا ''تانا بانا'' ہی تو ہے جس میں نہ صرف رِشتوں کے دھاگے طُولاً عَرضاً پھیلے ہوتے ہیں بلکہ اُن میں دھاگوں کا عرضی سلسلہ (یعنی بانا)' دھاگوں کے طولانی سلسلے (یعنی تانے) کے مقابلے میں کہیں زیادہ بے قرار اَور فعال نظر آتا ہے۔ زبان کے سلسلے میں گفتار میں (جسے سوشیور نے پارول کا نام دیا تھا)' ہر وقت لفظوں سے نئے نئے جملے مرتب ہو رہے ہوتے ہیں اَور ایک ہنگامۂ محشر برپا دِکھائی دیتا ہے جبکہ گفتار کے اِس ہر دم متحرک اَور بدلتے پیٹرن کے عقَب یا بُنَت میں گرامر ''تانے'' کے طور پر یا ''ساخت'' کی صورت میں موجود رہتی ہے گو دِکھائی بالکل نہیں دیتی۔ یہی پیرایہ افسانے کا بھی ہے جس میں واقعات اَور کردار' پارول کے مشابہ ہونے کے باعث تغیرات کا اِعلامیہ ہیں اَور افسانے کی ''ساخت'' اپنا ایک مستقل وجود رکھتی ہے یعنی اُس کی ایک مخصوص حیثیت' مزاج اَور نظام ہے۔ دیہی ماحول سے منسلک منشا یاد کے افسانوں میں سطح کے بنتے بگڑتے رِشتوں (یعنی بانے) کے عقَب میں دیہی ثقافت کا ساختیہ تانے کے طور پر واضح شکل میں موجود ہے۔ میں پورے دیہی معاشرے کو درخت سے تشبیہ دُوں گا جس کا چھتنار نہ صرف پتّوں' شاخوں اَور پھولوں میں ڈھلتا رہتا ہے بلکہ آندھیوں' بارشوں' پرندوں اَور چوپایوں کی زد پر بھی رہتا ہے جبکہ اِس کی جڑیں زیرِ زمیں ہوتی ہیں اَور ایک ایسے بند نظام (Closed System) کی حیثیت رکھتی ہیں جسے ''ساختیہ'' کہنا مناسب ہے۔ اُوپر' میں نے منشا یاد کے بعض افسانوں کا تجزیہ کر کے اِس ساختیے کو نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔ اِس سلسلے میں

مزید چند نکات کی نشان دہی شاید تفہیم کے عمل میں مفید ثابت ہو۔ مثلاً ایک یہ بات کہ اِن افسانوں میں زیرِ زمیں جانے اَور وہاں سے دوبارہ پھوٹ کر باہر آنے کا واقعہ بھی اپنے اندر ایک ساختیاتی وضع رکھتا ہے۔ قدیم زمینی معاشروں میں زیرِ زمیں جانے اَور باہر آنے یا لانے کا واقعہ بہت سی اَساطیر کا موضوع رہا ہے' بالخصوص آئسس (Isis) اور اوسیرس (Osiris) کی اسطور کا جس میں اوسیرس' زیرِ زمیں چلا جاتا ہے اور آئسس' زمین کے نیچے جا کر اُسے تلاش کرتی اَور پھر باہر لے آتی ہے۔ اصلاً یہ ایک ہی ذِی رُوح کے نر اَور مادہ وجود کی کہانی ہے جسے اسطور نے دو حصوں میں تقسیم کر کے بیان کیا ہے۔ اِن میں ''نر حصہ'' بے قراری اَور تغیّر کا اِعلامیہ ہے اَور ہر دم بدلتے پیٹرن کے مشابہ ہے جبکہ ''مادہ حصہ'' وہبی اَور اِمتزاجی ہے اَور ساختیے کی حیثیت رکھتا ہے۔ تاہم پیٹرن کی ساری بے قراری ساختیے کی اَساس ہی ہوتی ہے۔ ساختیہ منہا ہو جائے تو پیٹرن باقی نہیں رہے گا۔ دیہی زندگی کے تعلق سے دیکھیں تو بیج کو زمین کے اَندر اُتار دیا جاتا ہے اَور زمین (جو مادہ ہے)' اُس بیج کو پودے میں منتقل کر کے اپنی کوکھ سے برآمد کرتی ہے۔ یہ ایک بنیادی ثقافتی وظیفہ ہے۔ جب ہم زمین اَور اِس کے عوامل سے وابستہ افسانہ نگار کے افسانوں کا جائزہ لیتے ہیں تو بڑے ظلم کی بات ہے کہ ہم اُس کے محض اُفقی پہلوؤں کو زیرِ بحث لائیں جو لاتعداد معاشرتی قضیوں مثلاً رنگ و نسل کی آویزش' طبقاتی کش مکش' صلح و جنگ کے معاملات اَور حادثات و سانحات سے متعلق ہوتے ہیں اَور یہ بھول جائیں کہ ایسے قضیوں کو اِن کی بنیادی ساخت سے منقطع کر کے سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ دیہی زِندگی کو اُردو افسانوں کا موضوع بنانے والے بعض ایسے افسانہ نگار بھی ہیں جو خود کو محض دیہی زِندگی کے اُفقی پہلوؤں تک محدود رکھتے ہیں؛ لیکن منشا یاد ایک ایسا افسانہ نگار ہے جس کی ذات میں پورے کا پورا گاؤں آباد ہے۔ سو جب وہ افسانہ لکھتا ہے تو گاؤں کے اُفقی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ اُس کے عمودی پہلو' اَز خود افسانے کے تار و پود میں شامل ہو جاتے ہیں۔ گویا اُس کا تخلیقی عمل ''بنیادی ساخت'' کو بار بار مَس کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اُس کے افسانوں میں زیرِ زمیں جانے یا زیرِ زمیں کی کسی چیز کے منقلب ہو کر باہر آنے کے واقعات کو اُس بنیادی ساخت کے حوالے سے دیکھنا زیادہ نتیجہ خیز ہو گا جس کا اُوپر ذِکر ہوا۔ مثلاً افسانہ ''شجرِ بے سایہ'' کو لیجیے جس کی غفوراں زیرِ زمیں چلی گئی ہے اور نسلی یا قبائلی جکڑ بندیوں کا یہ عالم ہے کہ اُس کے دفن ہو جانے پر خاندان کے کسی فرد نے ایک آنسو تک نہیں بہایا کہ اَیسا کرنا' قبائلی آئین کی خلاف ورزی

ہے۔ مگر افسانے کے آخر میں جب ''باپ بیٹی'' کے رِشتے نے خود اُس قبائلی آئین کے اَندر دراڑ پیدا کی ہے تو یہ دراڑ' زمین کے سینے میں بھی پڑی ہے اَور غفوراں یکایک منقلب ہو کر ایک متوازی قوت کے طور پر نمودار ہو گئی ہے:

> جب وہ اپنے اپنے بستروں میں لیٹ گئے تو اُنھیں چبوترے کی طرف بلند آواز میں بَین کرنے کی آواز سنائی دی: کرماں مارے غفورو! اِس رات تیرا باپ بھی زندہ ہوتا تو تیری فریاد سن لیتا...... پھر اُس کے دُہتھڑوں سے چھاتی پیٹنے کی آوازیں آنے لگیں جیسے غفوراں ابھی ابھی قتل ہوئی ہو۔

یوں لگتا ہے جیسے اوسیرس کی موت پر آئسس' بَین کرنے اَور چھاتی پیٹنے میں مصروف ہو۔ آئسس تو اُس کے بعد اوسیرس کو زمین سے باہر لانے میں کامیاب ہو گئی تھی مگر غفوراں کی ماں تو اُسے دوبارہ زِندہ نہیں کر سکتی۔ تاہم اگر اِس طرح دیکھیں کہ قبائلی آئین میں جب دراڑ پڑی ہے تو غفوراں کو اَپنی ماں کا نطق حاصل ہو گیا ہے اَور وُہ اپنی ماں کی آواز میں منتقل ہو کر دراڑ میں سے باہر آ گئی ہے' تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ غفوراں بھی اوسیرس کی طرح دوبارہ ''زِندہ'' ہو گئی ہے۔

منشایاد کے افسانوں میں ''زیرِ زمیں'' جانے کا یہ حوالہ جو دیہات کے ثقافتی ساختیے کا ایک زاویہ ہے' اُس کے متعدّد افسانوں میں موجود ہے۔ مثلاً ''ریپلیکا'' میں ''وہ'' (یعنی محبوبہ) زیرِ زمیں چلی جاتی ہے تو ''مَیں'' (یعنی عاشق) اُسے تلاش کرتا رہ جاتا ہے:

> میں نیچے والی اصلی قبروں کے پاس نہیں جانا چاہتا تھا (ذِکر تاج محل کا ہو رہا ہے)' مجھے گھبراہٹ ہو رہی تھی مگر اُسے قبروں سے ہمیشہ دلچسپی رہی ہے۔ کہنے لگی: نیچے چلو' ابھی دُعا پڑھ کر واپس آ جائیں گے...... پھر میرے جواب کا اِنتظار کیے بغیر بولی: اچھا تم یہاں ٹھہرو' میں ابھی آتی ہوں ...... وہ سیڑھیاں اُتر کر چلی گئی' میں اُسے تلاش کرتا ہوا باہر آ گیا اَور ہر جگہ اُسے ڈھونڈا مگر اُس کا کچھ پتا نہ چلا۔

یہ بھی بنیادی ساخت ہی کا حوالہ ہے جو دیہی کلچر سے پوری طرح وابستہ ہے۔ دراصل زمین میں دفن ہو جانے کے اِس عمل میں تین[۲] پہلو مضمر ہیں: ایک زیرِ زمیں جانا' دُوسرا غائب ہو جانے کے سانحے پر ماتم اَور غائب ہو جانے والے کی تلاش' اَور تیسرا غائب ہو جانے والے کا منقلب ہو کر یا جُون بدل کر دوبارہ نمودار ہو جانا۔ منشایاد کے افسانوں میں یہ تینوں زاویے کسی نہ کسی صورت

میں ضرور مل جاتے ہیں۔ ''نظر کا دھوکا'' میں نقاب کے نیچے کا ''فطری ننگا پن'' زرخیزی کی علامت بن کر نمودار ہوتا ہے۔ اِسی طرح ''جھیل اَور مچھلی'' میں افسانے کے مرکزی کردار کا ''ہم زاد'' غائب ہو جاتا ہے' گویا اُس کی ساری قوّت اَور بے قراری ختم ہو جاتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہم زاد اُس کے وجود کا تخلیقی پہلو ہے (وہی اوسیرس کا قصہ)' اُس کے غائب ہو جانے سے زمین بانجھ ہو جاتی ہے یا کم اَز کم خزاں کا تسلط قائم ہو جاتا ہے۔ بظاہر صورتِ حال پرسکوں ہے جیسے کچھ بھی نہیں ہوا مگر حقیقتاً بہت کچھ ہو گیا ہے کیونکہ رُوئیدگی اَور زرخیزی کا ختم ہو جانا کوئی معمولی واقعہ نہیں۔ ایسے میں سلطانہ کا دُکھ (جو آئسس کا دُکھ ہے)' جب اپنی جھلک دِکھاتا ہے تو بات آئینہ ہو جاتی ہے۔

یہ نہیں کہ دیہی پس منظر میں افسانہ لکھتے ہوئے منشایاد کے سامنے یہ بنیادی سٹرکچر موجود تھا۔ اگر ایسا ہوتا تو کہیں نہ کہیں اِس کا ذِکر ضرور آ جاتا۔ خوبصورت بات یہ ہے کہ منشایاد نے فقط زمین سے خود کو ہم آہنگ کیا ہے۔ پس یہ ہم آہنگی ہی اصل بات ہے' جس کے نتیجے میں زمنی معاشرے کی بنیادی ساخت اَز خود اُس کے افسانے میں جھلکنے لگتی ہے۔

افسانہ نگار شہری زندگی سے وابستہ ہو' دیہی زندگی سے یا دونوں سے' جب تک وہ وارداتی سطح پر زِندگی بسر نہیں کرے گا' اُس کے لیے بالائی سطح کے جزر و مد کے نیچے موجود بنیادی ساخت کو مَس کرنا ممکن نہ ہوگا۔ اگر وہ ایسا کرنے میں کامیاب ہو جائے تو پھر بہت سے ایسے عناصر جو بظاہر متروک ہو چکے ہیں یا دبائے یا بھلائے جا چکے ہیں' اُس کے افسانوں میں اَز خود شامل ہوتے چلے جائیں گے۔ منشایاد کے افسانوں کے تعلق سے محض اِسی وضع کے دو عناصر کا ذِکر کر کے' میں اپنی بات ختم کرتا ہوں۔ ایک عُنصُر تو جملہ رُومانی کہانیوں کے عقب میں موجود رُومان کا وہ مہا سٹرکچر ہے جو ہیر رانجھا' سسی پنوں' سوہنی مہینوال' مرزا صاحباں اَور کرشن رادھا وغیرہ کی رُومانوی کہانیوں میں اُبھرا ہے۔ ذرا غور کریں تو یہ ساری کہانیاں دراصل ایک ہی بنیادی اَور مرکزی کہانی سے ماخوذ ہیں جو کسی نہ کسی دریا یا صحرا کے کِنارے پروان چڑھی تھی (صحرا بھی ریت کا دریا ہی تو ہے)' اَور جس کا ایک اپنا قابلِ شناخت سٹرکچر تھا۔ منشایاد کی رُومانوی کہانیوں کی تہ میں اِس سٹرکچر کی موجودگی کو بہ آسانی نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ''سانپ اَور صدا'' میں عاشق' فقیر بن کر (رانجھے کی طرح)' جیراں (محبوبہ) کے سسرال گاؤں میں آتا ہے مگر اُسے حاصل نہیں کر پاتا کیونکہ رُومان کا مہا سٹرکچر اِس بات کی اجازت نہیں دیتا۔ اِس مہا سٹرکچر میں محبوبہ کی مَوت بھی ہمیشہ حادثاتی نوعیت کی ہوتی

ہے (قتل کی واردات بھی 'حادثاتی موت'' ہی کے تحت شمار ہوگی)۔ چنانچہ ہیر کا زہر کھانا' سوہنی کا دریا میں ڈوبنا یا سسی کا صحرا میں گم ہو جانا...... یہ سب ایک ہی بنیادی کہانی کی مختلف صورتیں ہیں۔ ''سانپ اَور صدا'' میں جیراں کی مَوت بھی سوہنی کی طرح پانی سے ہوئی ہے جبکہ ''شجرِ بے سایہ'' کی غفوراں کو اُس کے عزیزوں نے قتل کیا ہے جیسے ہیر کو کیدو نے زہر پلا دیا تھا۔ اِس بنیادی کہانی میں عاشق اپنے کرب کا اِظہار ''صدا'' سے کرتا ہے چاہے یہ صدا بانسری سے پھوٹے یا وِرد میں منتقل ہو کر سامنے آئے یا کسی ایسے ہی گونگے اِظہار کی صورت اختیار کرے۔ یہاں اُس نے ''اللہ ہُو'' کے وِرد کی صورت اختیار کی ہے۔ مزید غور کریں تو یہ وِردِ قدیم جادُو کے اُس منتر یا بول کے مشابہ نظر آئے گا جو اَپنی مخفی قوّت سے پورے ماحول کو بے دست و پا کر دینے پر قادِر تھا۔ شاید اِسی لیے رُومانی کہانیوں میں عاشق کو جادُوگر کا لقب بھی مِلا ہے جو محبوبہ کو قطعاً بے بس کر دیتا ہے۔ جیراں اِس جادُو میں اسیر دکھائی دیتی ہے۔ دُوسرا عُنصر' منشایاد کے صرف ایک افسانے ''اَندر کی گنگناہٹ'' میں اُبھرا ہے (واضح رہے کہ زیرِ نظر مضمون ''درخت آدمی'' کے افسانوں تک محدود ہے' ہوسکتا ہے منشایاد کے دیگر مجموعوں میں بھی یہ عنصر مل جائے)۔ سوال یہ ہے کہ یہ گنگناہٹ کیا ہے جسے منشایاد نے تین[۳] واقعات میں دریافت کر کے' ایک افسانے میں سمو دیا ہے! ایک واقعے کی مرکز و محور ''خالہ جان'' ہے جو ''اکیلے میں زیرِ لب کچھ پڑھتی یا بڑبڑاتی رہتی ہیں''۔ دُوسرے واقعے کا بنیادی کردار ''آپا بانو'' ہے جو ''خود سے باتیں کرتی رہتی ہیں''۔ تیسرا واقعہ ہدایت اللہ ہیڈ کلرک کے گرد گھومتا ہے جو ہمہ وقت ''گنگنا رہا ہوتا ہے''...... افسانہ نگار اِس کردار کے بارے میں لکھتا ہے:

> آہستہ آہستہ مجھے یقین ہو گیا کہ وہ اَیسا جان بوجھ کر نہیں کرتا۔ یہ گنگناہٹ کہیں اُس کے بہت اَندر خود بخود ہوتی رہتی ہے جس کی اُسے بھی کچھ خبر نہیں ہوتی۔ ویسے بھی یہ گنگناہٹ اِتنی مدھم اَور بے ضرری ہوتی ہے کہ عام طور پر کسی کو پتا نہیں چلتا۔

مگر اِس گنگناہٹ کے مدھم یا بے ضرر ہونے پر نہ جائیں کیونکہ اِس کی جڑیں بہت گہری ہیں اَور یہ صرف اُس وقت نمودار ہوتی ہے جب فرد کسی شدید بحرانی کیفیت میں مبتلا ہو کر' اپنے اَندر اُترتا ہے تاکہ وہاں سے تشفی حاصل کر سکے۔ جولین جینز نے لکھا ہے کہ قدیم اِنسان جب کسی غیر معمولی کربناک صورتِ حال سے دوچار ہوتا تو اُسے اپنے اَندر سے آوازیں سنائی دینے لگتیں جنھیں وہ ''دیوتاؤں'' کی آوازیں قرار دیتا اَور اُنھیں سے ہدایت حاصل کر کے بحران کا مقابلہ کرتا۔ جب کوئی

جیٹ ہوائی جہاز' فضا میں اُڑتا ہے تو میلوں دُور مکانوں کی کھڑکیاں اَور دروازے لرزنے اَور گنگنانے لگتے ہیں۔ بس یہی اِس گنگناہٹ کا پس منظر ہے کہ انسانی سائیکی کے اَندر کوئی نہایت قدیم عنصر متحرک ہوگیا ہے جو مخفی نوعیت کا ہے مگر جس میں بَلا کی شکتی ہے۔ قدیم معاشرے کے شیمن ہی نہیں' عام لوگ بھی اِس ''گنگناہٹ'' سے آشنا تھے۔ پھر جب دماغی سٹرکچر کا منطقی حصہ غالب آ گیا تو اِنسان بتدریج اِس گنگناہٹ سے محروم ہوتا چلا گیا۔ تاہم یہ گنگناہٹ پوری طرح ختم نہ ہوسکی اَور گاہے گاہے تخلیق کاروں یا بحرانی کیفیت میں مبتلا کِرداروں کے ہاں اُبھرتی رہی۔ منشایاد نے اپنے اِس افسانے میں اِسی گنگناہٹ کا ذِکر کیا ہے جو معاشرے کے زیرِزمیں مہاسٹرکچر کا ایک زاویہ ہے۔ اِسی لیے میں نے کہا کہ منشایاد اُن افسانہ نگاروں کے قبیلے سے تعلق نہیں رکھتا جو معاشرے کی بالائی سطح پر بکھرے ہوئے واقعات' کِرداروں اَور مسائل کو محض چھُو لینے پر اِکتفا کرتے ہیں۔ منشایاد نے تو اُنھیں اپنے پورے وجود کے ساتھ ''محسوس'' کیا ہے اَور یہ اِسی اِقدام کا نتیجہ ہے کہ وہ معاشرے کی زیریں سطح تک رسائی پانے میں کامیاب ہوا ہے۔ اُس کے افسانوں میں معاشرہ' ایک متحجر (Fossil) کی طرح نہیں' ایک ذِی رُوح یا Organism کے طور پر اُبھرا ہے۔ لہٰذا اَفسانہ نگار کی حیثیت اُس ماہر آثارِ قدیمہ کی سی نہیں جو زمین کھود کر آثار دریافت کرتا ہے' اُس کی حیثیت اُس کسان کی سی ہے جو زمین سے بیج کے پھوٹنے کا منظر دیکھتا ہے اور پھر اُس ساری تمثیل کو بیان کر دیتا ہے' جس کا ایک ایکٹ بالائے زمیں اَور دُوسرا زیرِزمیں کھیلا گیا ہے۔

☆☆☆

منشایاد کا افسانہ ...... ماس اَور مٹی

''ماس اَور مٹی'' کا خالق منشایادؔ ایک پیدائشی افسانہ نگار ہے۔ کہانیاں اُس کے گِرد یُوں گھومتی ہیں جیسے مدھ مکھیاں شہد کی تلاش میں ہوں یا گوپیاں ایک روشن نقطے کے گِرد رقص کرنے کی آرزو میں پاگل ہوگئی ہوں۔ مگر اِس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اِس تمثیل میں ''ماکھی'' یا ''روشنی'' کی اپنی کوئی حیثیت ہی نہیں۔ دیکھا جائے تو اصل کردار ہی اِن کا ہے کہ اِس تمثیل سے ماکھی یا روشنی کو منہا کر دیا جائے تو مدھ مکھیاں بیدار ہی کیوں ہوں اَور گوپیوں کی چھاگلوں میں جھنکار ہی کیسے پیدا ہو...... اصل بات یہ ہے کہ خود منشایاد کی شخصیت میں کچھ ہے کہ اُسے دیکھتے ہی کہانیاں بے قرار سی ہو کر اُس کی طرف لپکتی ہیں اَور وُہ اُنھیں چھُو کر کیا سے کیا بنا دیتا ہے!

ہر افسانہ نگار بنیادی طور پر ایک جادُوگر ہے۔ وہ سب کچھ کرتا ہے اَور کچھ بھی نہیں کرتا۔ دیکھنے والوں کو محسوس ہوتا ہے جیسے صورتِ حال بالکل تبدیل ہوگئی ہے مگر اصلاً ایسا نہیں ہوتا کیونکہ اِس کھیل کا سارا فنی کمال اِس بات میں ہے کہ دیکھنے والے کی نظروں کو مطیع کر لیا جائے ...... یوں کہ جب چھن بھر کے بعد وُہ ہوش میں آئے تو دیکھے کہ اِس تجربے سے گزرنے کے بعد وُہ خود تو تبدیل ہوگیا ہے لیکن صورتِ حال میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ آپ کبھی کسی لکڑی کے پُل پر لحظہ بھر کے لیے رُک کر اپنی نظریں ندیا کے آبِ رواں پر مرتکز کر دیں تو یُوں لگے گا جیسے پانی تو ساکن ہے لیکن پُل ایک اُڑن کھٹولے کی طرح اُڑے چلا جا رہا ہے؛ اِس کے بعد آپ اپنی نظریں پانی سے ہٹا کر، کنارے پر مرتکز کر دیں تو اُڑن کھٹولے کو فوراً بریک سی لگ جائے گی اَور پانی دوبارہ چلنے لگے گا۔ افسانہ نگار بالکل یہی کچھ کرتا ہے۔ وہ لحظہ بھر کے لیے آپ کو ایک ایسے اُڑن کھٹولے میں اُڑاتا ہے جو ہمہ وقت اپنی جگہ رُکا کھڑا ہے۔ وقت کی مستقیم روانی کو روک کر معکوس روانی کا منظر دِکھانا ہی افسانہ نگار کی سب سے بڑی جادُوگری ہے۔ منشایاد کے افسانوں

میں فن کا یہی اَنداز' قدم قدم پر کارفرما ہے۔ وہ زمین پر سے چٹکی بھر مٹی اُٹھاتا ہے اَور پھر آنکھیں دیکھتی ہیں کہ مٹی گوشت کی ایک بوٹی بن کر' پھڑ کنے لگی ہے؛ مگر پھر دُوسرے ہی لمحے یہ بوٹی' مٹی کی ایک خشک بھربھری ڈلی کی طرح اُس کی اُنگلیوں میں ریزہ ریزہ ہوکر' دوبارہ مٹی کی ایک چٹکی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ گویا بنیادی صورتِ حال میں کوئی تبدیلی نہیں آتی؛ مگر مٹی کے ماس میں تبدیل ہونے کا جلوہ قاری کو مبہوت کر دیتا ہے اَور اُس کے اَندر ایک نُقرئی سا اُبھار پیدا ہو کر، اُس کے لیے نیز اُس کے قاری کے لیے تزکیۂ باطن کا ایک موقع فراہم کر دیتا ہے۔ قدیم پراکرتی اَدب میں ایک کہانی یُوں بیان ہوئی ہے:

> رات وُہ مسافر کے لیے گھاس بچھاتے ہوئے (بڑی بے زاری سے) بڑبڑا رہی تھی۔
> بھور سے اُسی گھاس کو سمیٹتے ہوئے وُہ رو رہی ہے!

واقعہ محض اِتنا سا ہے کہ کوئی مسافر شام سے کسی کے گھر میں وارِد ہوتا ہے اَوُ گھر والے' مہمان نوازی کی روایت کے تحت گھر کی بیٹی سے کہتے ہیں کہ مسافر کو کھانا کھلائے اَور نیچے مہمان خانے میں اُس کے لیے گھاس کا بستر بچھا دے؛ اَور گھر کی بیٹی' جو ہر روز چلے آنے والے مہمانوں سے بیزار ہو چکی ہے' بڑی ناگواری سے (بڑبڑاتے ہوئے)' مسافر کے لیے گھاس کا بستر بچھا دیتی ہے۔ بھور سے مسافر رخصت ہو جاتا ہے مگر اُس کے آنے اَور جانے کے درمیان' پُوری ایک رات حائل ہے۔ بظاہر کچھ بھی نہیں ہوا' مسافر آیا اَور چلا بھی گیا لیکن اُس کے چلے جانے کے بعد گھر کی بیٹی وُہ نہ رہی جو مسافر کے آنے سے پہلے تھی۔ امرو لکھتا ہے:

> جس طرح پنچھی کے بوجھ تلے ٹہنی جھک جاتی ہے' میں بھی تیرے پیار کے بوجھ تلے
> لچک کھا گئی ہوں۔ پنچھی اُڑ جاتا ہے تو ٹہنی پھر سیدھی ہو جاتی ہے مگر تیرے چلے جانے
> کے بعد' میں پھر ویسی نہیں بن سکتی۔

بس یہی ایک اچھے افسانے کی نشانی ہے کہ مطالعے کے بعد آپ وُہ نہیں رہتے جو مطالعے سے پہلے تھے ...... یہ جادُوگری نہیں تو اَور کیا ہے! منشا یاد کے افسانوں میں اِس جادُوگری کے مظاہر قدم قدم پر ملتے ہیں اَور قاری کو محسوس ہوتا ہے جیسے وہ مٹھی میں بند پیتل کے ایک چمک دار گولے کی طرح گھوم رہا ہے۔ مثلاً اُن کے افسانے ''کچی پکی قبریں'' میں سطح پر کوئی واقعہ رُونما نہیں ہوتا اَور نہ ہی صورتِ حال میں کوئی تبدیلی آتی ہے لیکن زیرِ سطح

'مردے' اپنی جگہیں بدل لیتے ہیں۔ دِلوں کے نازک آبگینے ریزہ ریزہ ہو جاتے ہیں اَور ایک ایسا بے چہرہ اَور بے نام المیہ اُبھر آتا ہے جو نام اَور رُوپ والے المیوں سے کہیں زیادہ کرب ناک ہے۔ اِسی طرح ''ماس اَور مٹی'' کا ناتو سانسی' اِنسان کی کبھی ختم نہ ہونے والی بھوک کی تجسیم ہے۔ ناتو' افسانے کے واحد متکلم کا وُہ ہم زاد ہے جو نظر تو باہر آتا ہے لیکن در حقیقت واحد متکلم کے بطون میں ہے۔ اِس افسانے میں بھی سطح شروع سے آخر تک ہموار رہتی ہے۔ ساری تبدیلیاں، سارے زلزلے' سطح کے نیچے ہی آتے ہیں۔ کچھ یہی کیفیت ''دستک'' کی ہے جس میں جمی، سُپر ایگو کی صورت میں نمودار ہوتا ہے اَور باہر سے نہیں' اندر سے دستک دیتا ہے۔ مگر اِس سلسلے کا سب سے خوبصورت افسانہ شاید ''پے اِنگ گیسٹ'' ہے جو نہ صرف اُردو کے ناقابلِ فراموش افسانوں میں شمار ہونے کے قابل ہے بلکہ منشا یاد کے فن کا اعلیٰ نمونہ بھی ہے۔

صدیوں پر پھیلے ہوئے افسانہ نگاری کے فن میں بنیادی تبدیلی یہ آئی ہے کہ اَب افسانہ نگار' اپنے اَندر سے اُبھرنے والی بے نام کہانیوں کی طرف متوجہ ہوا ہے اَور سطح کے واقعات' حادثات اَور معاشقوں کا کاروبار اُس نے سفرنامہ نگاروں کے لیے چھوڑ دیا ہے۔ یہ نہیں کہ وہ معروضی صورتِ حال ہی سے بے نیاز ہے' فقط یہ کہ وہ صورتِ حال کو تالی کے طور پر استعمال کرتے ہوئے' ذات کے مقفل دروازوں کے تالے کھولتا ہے اَور پھر دیکھتا ہے کہ باہر کی کہانیوں نے اُس کی ذات کے اَندر کن متوازی کہانیوں کو جنم دے ڈالا ہے۔ باہر کے واقعات اَور حادثات تو اخبار کی جلی سُرخیوں کی طرح صرف چند گھنٹوں یا دِنوں کے مہمان ہوتے ہیں؛ مگر اَندر کی دُنیا کے معاملات' صدیوں تک لَو دیتے رہتے ہیں۔ آج کے افسانہ نگار نے دُرُوں بینی کے مَیلان کے تحت اِس زرخیز اَور شاداب خطّے کی سیّاحت کا آغاز کیا ہے اَور وُہ اِس معاملے میں بیسویں صدی کے اُس غالب رُجحان کا ہم نوا ہے جس نے زِندگی کے بیشتر شعبوں میں ایک داخلی اوڈیسی کا منظر دِکھایا ہے۔ مگر دِلچسپ بات یہ ہے کہ غوّاصی کے عمل کے دوران میں ہر شخص کو بقدرِ ظرف ہی انعام مِلا ہے۔ مثلاً فرائیڈ کو اَندر کی یہ دُنیا ایک گٹر کی صورت میں دِکھائی دی جس سے بُو کے بھبکے اُٹھ رہے تھے۔ یونگ کو یہ چمنِ بے خزاں نظر آیا جس میں اِنسانی ثقافت کے سارے آثار موجود تھے۔ آج کے افسانہ نگار نے ایک کشادہ ظرف کا مظاہرہ کرتے ہوئے، بُو اَور خوشبو کی کہانیاں لکھی

ہیں اَور کبھی کبھی تو اِن دونوں منطقوں سے آگے جا کر، ایک اَن دیکھی، اَن چھوئی دُنیا کے دروازوں پر بھی دستک دی ہے ...... یہ داخلی اوڈیسی ابھی جاری ہے اَور اِس کے ذریعے نئے سے نئے امکانات سامنے آ رہے ہیں۔ منشا یاد کے افسانوں کا مجموعہ ''ماس اَور مٹی'' اِسی داخلی اوڈیسی کا ایک درخشاں سلسلہ ہے جس کی بدولت (میری ناچیز رائے میں) جدید اُردو افسانے کو تازہ خون مِلا ہے اَور تقویت حاصل ہوئی ہے۔

(دائرے اَور لکیریں)

خالدہ حسین کے افسانوں کا مجموعہ: دروازہ

ڈاکٹر محمد اجمل نے ''دروازہ'' کے افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''یہ افسانے جذبۂ حیرت کی تخلیق ہیں''۔ مجھے اُن سے اِس حد تک تو اتفاق ہے کہ اِن افسانوں میں حیرت کا عُنصُر بدرجۂ اتم موجود ہے مگر یہ افسانے (میری رائے میں) اصلاً تجسّس کی پیداوار ہیں۔ تجسّس، اِن افسانوں کا بنیادی متحرک ہے جبکہ ''پہچان'' کا وُہ لمحہ جو موجود کو اُس کی کلیت یا Totality میں دیکھنے پر قادِر ہو، اِن افسانوں کا منتہائے نظر ہے۔ بیچ میں عالَم برزخ کی طرح مقامِ حیرت ہے جو دو دُنیاؤں کے درمیان، ایک دروازے کی طرح لب کشا ہے، اَور یہ دروازہ بھی عجیب شے ہے کہ اِس کے پٹ، مکان کے اَندر بھی کھلتے ہیں اور باہر بھی! دروازہ نہ ہو تو اَندر اَور باہر کی دُنیاؤں میں معانقے کی صورت کبھی پیدا نہ ہو، جنت اَور جہنم ایک دُوسرے کو کبھی مَس نہ کر سکیں۔ سو دروازے کی حیثیت اُس عالَم برزخ کی سی نہیں جو جنت کو جہنم سے جُدا کرتا ہے...... یہ حیثیت ایسے عالَم برزخ کی سی ہے جو جنت اَور جہنم کے درمیان ایک پُل کا کام دیتا ہے۔ مگر دِلچسپ بات یہ ہے کہ اِس پُل پر سے گزرنے کا عمل، لمحے کی نوک پر ٹھہرنے کا عمل ہے، جو ظاہر ہے کہ پلک جھپکنے میں گزر جاتا ہے۔ یوں بھی جب آپ گھر میں داخل ہوتے ہیں یا گھر سے باہر کی دُنیا میں آتے ہیں تو دروازے کے ذریعے ہی اَیسا کرتے ہیں؛ دروازے میں رُک نہیں جاتے کہ عام روِش یہی ہے۔ خالدہ حسین کی اِنفرادیت یہ ہے کہ اُنھوں نے خود کو دروازے میں روک لیا ہے اَور اُس کی دہلیز سے لگ کر جنت اور جہنم، باہر کی دُنیا اَور اَندر کی دنیا، دونوں کا نظارہ کرتے چلی گئی ہیں۔

آج سے بہت عرصہ پہلے ایک رُوسی ماہرِ رُوحانیات گورجیف نے، راسپوٹین جس کا ہم عصر تھا، ایک ایسی گہری بات کہی تھی جس کی توثیق اَب سائنسی سطح پر بھی ہونے لگی ہے۔ اُس نے کہا تھا کہ

"شخصیت(Personality) اُور جوہر(Essence) 'اِنسانی دماغ کے دو بالکل مختلف خانوں سے متعلق ہیں"۔
پچھلے دِنوں جب علم الحیات نے Old Brain اُور New brain کا نظریہ پیش کیا تو نیورولوجسٹ ہگ لنگز جونسن(Huglings joanson) نے برملا کہا:

Expression on the left .....Recognition on the Right.

جس کا مطلب یہ تھا کہ اِنسان کا نیا دماغ جو سَر کے بائیں طرف ہے' زبان دانی اُور منطق پر قادِر ہے جبکہ دائیں طرف کا دماغ جو قدیم ہے' پہچان اُور وِجدان کی صفات سے لیس ہے۔ گورجیف کا مؤقف یہ تھا کہ ہم سوئے ہوئے ہیں؛ یعنی وُہ عالَم جسے ہم بیداری کا عالَم کہتے ہیں' وہ بھی دراصل نیند ہی کا عالَم ہے......بقولِ غالب:

ہیں خواب میں ہنوز' جو جاگے ہیں خواب میں!

البتہ کسی زبردست حادثے' جنگ' جذباتی بحران یا داخلی تشنج کے موقع پر ہم دفعۃً بیدار ہو جاتے ہیں اُور بیدار ہونے کی نوعیت یہ ہے کہ ہمارے پُرانے دماغ اُور نئے دماغ کے درمیان ایک دروازہ سا کُھل جاتا ہے یعنی اِظہار(Expression) اُور وِجدان (Intution) ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ لمحہ ہے جب اِنسان' زِندگی کو لخت لخت حالت میں دیکھنے کے بجائے ایک کُل کے طور پر دیکھنے لگتا ہے۔ ایسے میں زِندگی کے جُملہ اَبعاد' ایک ہی لامتناہی بُعد میں منتقل ہو جاتے ہیں' اَندر اَور باہر کی دُنیاؤں میں آمدورفت کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے اُور اِنسان جو عام حالات میں ایک جُز کی طرح خود کو کٹا ہوا اُور محدود محسوس کرتا تھا' یکایک خود کو "کُل" سے جُڑا ہوا محسوس کرنے لگتا ہے۔ خالدہ حسین کے افسانوں میں یہی نادِر و نایاب لمحہ بار بار اُبھرا ہے جب وہ دروازے کی دہلیز پر کھڑے ہو کر' اَندر اَور باہر کی دُنیاؤں کو بیک وقت دیکھنے پر قادِر ہو گئی ہیں۔

دروازے میں کھڑے ہو کر خالدہ حسین نے اَندر کی اُس دُنیا کو بھی دیکھا ہے جو کبھی تو "پیڑوں اُور سبزے میں چھپی، گرد سے اَٹی ہوئی دیواروں والی کوٹھی" ہے' کبھی ایک "تنگ و تاریک زینہ" ہے' کبھی "بجھی ہوئی زمین اُور آسمان میں معلق لِفٹ ہے" اُور کبھی ایک "اَندھا تاریک کنواں" ہے؛ اُور باہر کی اُس دُنیا کو بھی جہاں "زمین کے ساتھ ایک کھلے' وسیع آسماں کے کِنارے آن ملتے ہیں اُور یہ سب کچھ مِل کر اِتنا لامحدود اُور لااِنتہا ہے کہ کہیں بھی کسی چیز کی کوئی حد نہیں"۔

علاوہ اَزیں خالدہ حسین پر ایسے لمحے بھی وارِد ہوئے ہیں جن میں اندر کی تنگ دامانی' باہر کی

کشادگی سے مملو ہو کر "تیسرے بُعد" میں ڈھل گئی ہے۔ ہر چند خالدہ حسین نے اپنی دونوں دُنیاؤں کو الگ الگ حیثیت میں بھی دیکھا ہے، تاہم دروازہ کُھلا رکھنے کی وجہ سے وُہ اُن میں سے کسی ایک دُنیا میں مقید ہو جانے سے محفوظ رہی ہیں۔ چنانچہ جب تنگ و تاریک زینے سے لاش اُترتی ہے تو اُن کے لیے یہ آزادی کے ایک لمحے کے مترادف ہے اور جب لِفٹ کو اچانک ایک لحۂ نا موجود سے رہائی ملتی ہے تو یہ بھی آزادی ہی کا ایک لمحہ ہے۔ اِسی طرح اندھے کنویں کی مُنڈیر پر اُبھرنے والا سنہری بالوں والا سَر بھی ایک روشن دروازہ ہے جو گویا اندھیرے کی دیوار میں نمودار ہو گیا ہے، مگر اندھے کنویں میں اُترنے کا تجربہ کسی سیاسی یا سماجی صورتِ حال کا علامتی اِظہار ہونے کے باوصف اصلاً اپنے جوہر سے متعارف ہونے کی ایک کاوش ہے، اور خالدہ حسین کو اِس بات کا بخوبی علم ہے؛ جبھی تو اُنھوں نے ویران کنویں کے حوالے سے، اُس غلام کا ذِکر بھی کیا جو دو اَنٹی سُوت کے عوض بِکا اور نبیؑ بادشاہ بنا، اور ہاروت و ماروت کا بھی جو آج تک چاہِ بابل میں قید ہیں ...... یہ دونوں حوالے اِس اعتبار سے بہت اہم ہیں کہ ایک کنویں کی قید کے بعد وہاں سے رہائی کی نوید دیتا ہے اور دُوسرا 'قیدِ اَبد' کی کہانی بیان کرتا ہے۔ وہ تخلیق کار جو چاہِ بابل میں اُترنے کے بعد باہر آنے کی سعادت حاصل نہیں کر پاتا، وِجدانی سطح پر تو فعال ہو سکتا ہے مگر تخلیقی سطح پر ہرگز نہیں۔ تخلیقی سطح پر فعال تو وہ اُس وقت ہو گا جب کنویں کے دہانے پر رکھا ہوا پتھر، اپنی جگہ سے ہٹے گا یعنی جب "دروازہ" نمودار ہو گا۔ دو اَنٹی سُوت کے عوض بِکے ہوئے غلام کو یہ دروازہ نظر آ گیا تھا، سو وہ پیغمبری کے رُتبے پر پہنچا؛ جنھیں نظر نہ آیا، وہ آج تک اندھیرے کے باسی ہیں۔ تخلیق کار کی خوش بختی اِس بات میں ہے کہ وہ اپنی ذات کے تاریک کنویں میں اُتر کر، جوہر سے آشنائی حاصل کرتا ہے اور پھر "لفظ" کو دروازے کی طرح اِستعمال کرتے ہوئے، اُس تنگ و تاریک دِیار سے رہائی بھی پا لیتا ہے۔ خالدہ حسین نے جابجا اندھے کنویں کو ذات کے اُس تنگ و تاریک جہان کی صورت میں دیکھا ہے جس میں غلاظت کے ڈھیر لگے ہیں، مگر پھر اُنھوں نے دروازے کے ذریعے باہر نکلنے کا راستہ بھی دریافت کیا ہے اور یہی اُن کے افسانوں کا سب سے روشن پہلو ہے۔

مگر خالدہ حسین نے اَندر کی تنگ و تاریک دُنیا ہی میں نہیں جھانکا، باہر کی اُس دنیا پر بھی ایک نظر ڈالی ہے جو فاصلوں سے عبارت ہے اور کبھی ختم نہ ہونے والے سفر سے منوّر ہے۔ اَندر کی دُنیا کا سفر غوّاصی کے مماثل تھا جبکہ باہر کی دُنیا کا سفر خرامِ آہُو کے مانند ہے: یہ سفر ایک طرح کی تلاش

ہے اُس شے کی' جو مسافر اپنے اَندر کہیں رکھ کر بھول گیا ہے؛ مگر اَب وہی شے اُسے اُفق پر سے مسلسل اپنی طرف بُلا رہی ہے۔ یہ بلاوا' دراصل شہرِ علم کا بلاوا ہے؛ مگر خالدہ حسین جانتی ہیں کہ اُس شہر کا ایک باب بھی ہے' جس میں سے گزرے بغیر مسافر اُس شہر سے متعارف نہیں ہو سکتا۔ سو اِس مقام پر خالدہ حسین کے افسانوں میں ایک کِردار بڑے اِلتزام کے ساتھ اُبھرا ہے جو جذب اَور شعور' وارفتگی اَور فرزانگی' ہونے اَور نہ ہونے کے نقطۂ اِتصال پر کھڑا ہے۔ اصلاً یہ کِردار' بجائے خود بابِ شہرِ علم ہے یعنی وہی دروازہ جس کی دہلیز سے لگ کر خالدہ حسین نے اپنے بیشتر افسانے تخلیق کیے ہیں۔ اِس کِردار کی خاص بات یہ ہے کہ اِس نے اٹلس (Atlas) کی طرح سارے شہر کا بوجھ اپنے شانوں پر اُٹھا رکھا ہے۔ سوال یہ ہے' یہ کس قسم کا بوجھ ہے!

ڈاکٹر محمد اجمل نے خالدہ حسین کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے اِس ''بوجھ'' کی نفسیاتی توجیہ پیش کی ہے اَور اِسے رُوحِ رواں (Animus) کا بوجھ قرار دیا ہے۔ نفسیاتی تجزیے کی حد تک تو اُن کی یہ بات قابلِ قبول ہے مگر میرے خیال میں یہ Animus، ''پہچان'' اور ''عرفان'' کا وُہ رَوشن بوجھ بھی ہے جو اِس بات کا طالب ہے کہ اِسے خلقِ خدا میں تقسیم کر دیا جائے۔ پیغمبر کی بات دُوسری ہے کہ وہ روشنی کو براہِ راست تقسیم کرنے پر قادِر ہوتا ہے؛ مگر جہاں تک تخلیق کار کا معاملہ ہے' اُس کے لیے عرفان کے بوجھ سے سبک سار ہونے کا واحِد طریق یہ ہے کہ وہ اپنے اَندر کے تشنج کو تخلیق کاری کے عمل سے آسودہ کرے۔ بابِ شہرِ علم میں کھڑے ہونا' علم و عرفان کے مقدس بوجھ کو اُٹھانے کے مترادف ہے۔ تخلیق کار کے باطن میں چھپا ہوا اٹلس' ہمیشہ سے جاں کنی کے عالَم میں رہا ہے کہ اِتنے بڑے بوجھ کو ہمہ وقت اپنے شانوں پر اُٹھائے رکھنا کوئی معمولی مشقت نہیں۔ مگر جب تخلیق کار نے علم و عرفان کے اِس بوجھ کو لفظوں اَور رنگوں اَور شباہتوں میں منتقل کر کے' فیاضی کے ساتھ تقسیم کرنے کا گُر سکھایا ہے تو اُس بے چارے کو بھی سبک سار ہونے کے چند لمحات میسر آ گئے ہیں۔ سو میرے خیال میں اِس بوجھ کو محض Animus تک محدود کرنا شاید مناسب نہ ہو۔ ویسے میرا یہ بھی خیال ہے کہ فن کار جب تخلیقی لمحے کی گرفت میں ہوتا ہے تو وہ جنسی تخصیص سے ماورا ہو جاتا ہے...... تخلیقی جذب کی یہ حالت' جس میں تیز رَو ہرمیز (Hermes) اَور دِل کش افرودایتی (Aphrodite) ' ایک ہی بدن میں موجود ہوتے ہیں' فن کار کو ایک ایسے پگھلے ہوئے عالَم میں لا کھڑا کرتے ہیں جس کے حصے بخرے ہو ہی نہیں سکتے: یہ وہ مقام ہے جس میں سے

عالمِ برزخ منہا ہو جاتا ہے اَور روشنی اَور تاریکی میں تفریق کرنا ممکن نہیں رہتا؛ تضادات تو اُس وقت دِکھائی دیتے ہیں جب فن کار اِس لمحے کی گرفت سے نکل کر واپس اپنے بدن میں داخل ہو جاتا ہے۔

بعض ناقدین نے خالدہ حسین کے افسانوں میں اُبھرنے والے اِس عالمِ جذب کی صوفیانہ توجیہ بھی پیش کی ہے؛ مگر میرا خیال ہے کہ اِس عالمِ جذب کو صوفیانہ اِستغراق کے بجائے تخلیقی عمل کے اُن انتہائی مراحل میں شمار کرنا چاہیے جب فن کار مقدّس آگ کو چھوتا ہے اَور صوفی کی طرح خود کو اُس آگ میں بھسم نہیں ہونے دیتا' وہ پرومیتھیس کی طرح اُس سے اکتسابِ نور کرتا ہے۔ لہٰذا خالدہ حسین کا تعلق تخلیق کاروں کے اُس مختصر سے قبیلے سے ہے جس کا اوّلیں نمائندہ پرمیتھیس تھا نہ کہ چِلّہ کاٹنے والے اُن صوفیا کے سلسلے سے جن کی اوّلیں نمائندگی اٹلس نے کی تھی۔

آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ ''دروازہ'' کے متعدّد افسانے' فنی اعتبار سے اعلیٰ پایے کی تخلیقات ہیں۔ خالدہ حسین کو کہانی کہنے کا فن آتا ہے۔ اُن کا مشاہدہ گہرا' اسلوب دِل کش اَور سوچ کا اَنداز منفرد اَور تازہ ہے۔ بعض افسانوں میں تو سوچ کا عنصر نہایت لطیف' کومل اَور ہمہ جہت ہے' بے اختیار جی چاہتا ہے کہ وہ افسانے کے علاوہ اِنشایئے بھی لکھیں۔ اُنھوں نے ایک مدت بابِ افسانہ پر قیام کیا ہے۔ کیا حرج ہے' اگر وہ چند روز بابِ انشائیہ پر بھی رُک کر دیکھیں! میں اُنھیں یقین دلاتا ہوں کہ اُن کے لیے یہ تجربہ بھی انتہائی دلآویز اَور نتیجہ خیز ثابت ہوگا اَور وہ اِس دروازے کی جھریوں سے بھی اُن سب بھیدوں کو دیکھ سکیں گی جو اُنھیں ''گتے ایسی پتلی لکڑی کی دیوار کی جھریوں'' میں سے نظر آئے تھے۔

(دائرے اَور لکیریں)

وزیر آغا کی یک موضوعی کتابیں تو ایک طرف، اُنھوں نے مختلف موضوعات (مثلاً شاعری، انشائیہ، تنقید، تحقیق، سفرنامہ وغیرہ) پر جو مقالات و مضامین تحریر کیے، اُن میں بھی اُن کی حیثیت ایک ہمہ جہت نقاد کی ہے کہ وہ کسی نتیجے پر پہنچنے کے لیے دلیل اور نکتہ رسی کا دامن ہاتھ سے کبھی نہیں چھوڑتے۔ وہ محض بیانیہ انداز میں تخلیقات کو سراہنے کے بجائے اُفقی اور عمودی سطحوں کو چھوتے ہیں اور اُن کے اَعماق میں اُتر کر تخلیقات کے خد و خال واضح کر دیتے ہیں۔ فکشن کے نقاد کی حیثیت سے بھی اُنھوں نے نہایت پُرمغز اور خیال انگیز مقالے تحریر کیے ہیں جن میں وہ موضوع، پلاٹ، کردار اور اسلوب پر کھل کر بات کرتے ہیں، اور متن کو ضرورت کے مطابق تہذیبی، ثقافتی، زمینی، سیاسی، سماجی اور اساطیری حوالوں سے بھی پرکھتے ہیں۔

وزیر آغا اُردو افسانے اور ناول کے متون پر محض ایک ٹارچ سے روشنی نہیں ڈالتے؛ اُنھوں نے تخلیقات کو جدید علوم کی روشنی سے منوّر اور جدید ادبی تھیوریوں کے حوالے سے مستنیر کیا ہے۔ غرض وہ ضرورت کے مطابق نکات کو واضح کرنے کے لیے ہر قسم کے ادبی آلے یعنی device کے اِستعمال سے معاملے کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اُنھوں نے بڑی چابک دستی سے مختلف تخلیق کاروں کا تقابلی مطالعہ بھی پیش کیا ہے اور وہ موضوع، پلاٹ، کردار اور اسلوب کے حوالے سے فن کی باریکیوں کو بھی منظرِ عام پر لائے ہیں۔

مگر اِس سارے عمل سے پہلے وزیر آغا نے فکشن کے عقبی دیار اور کلچر ہیرو سے رُوشناس کراتے ہوئے قاری کو فکشن کی ''اصل'' تک پہنچنے میں مدد فراہم کی ہے، اور میرے نزدیک یہی وہ راستہ ہے، جس پر چل کر قاری جدید فکشن کے اَسرار میں داخل ہو سکتا ہے۔

شاہد شیدائی

ISBN 978-969-8988-14-2